307453763

RAFFAEL

VON WILHELM STEIN

If found, please return to
THE LIBRARY
MAGDALEN COLLEGE
OXFORD OX1 4AU

MAGDALEN COLLEGE LIBRARY
SHELF No.
Art RAP 25

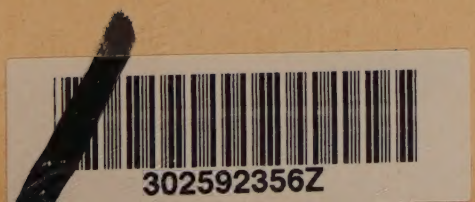
157-

F/P
257

EX LEGATO
THOMAE SHERRER ROSS BOASE
QUONDAM HUIUS COLLEGII
PRAESIDIS

A.D. MCMLXXIV

MAGDALEN COLLEGE LIBRARY
SHELF No. 710
RAP
STE.



RAFFAEL

ERSTES BIS FÜNFTES TAUSEND

RAFFAEL

VON

WILHELM STEIN

1 · 9 · 2 · 3

BEI GEORG BONDI IN BERLIN

Magdalen College
Library · Oxford

DRUCK VON HESSE UND BECKER · LEIPZIG
COPYRIGHT 1922 BY GEORG BONDI · BERLIN

IN MEMORIAM
K.A.G.R.

VON FERNE NÄMLICH HERKOMMEND DIE WERDENDE ZEIT
MEINE BESCHÄMT HAT DIE TIEFE SCHULD.
DOCH ABER ZU LÖSEN VERMAG DIE
SCHARFE BESCHWERDE DER ZINS DER MÄNNER.
NUN · IST DAS WAHLWORT DAS GEWÄLZTE
WOHIN DIE WELLE ES WIRFT
DIE FLIESSENDE · WO AUCH DAS GEMEINSAME WORT
ZU LIEBEM WIR ZAHLEN ZUM DANKE.

PINDAR

I. RAFFAELS KINDHEIT

IN der Kathedrale zu Loreto in der Mark Ancona steht das Haus, das die Jungfrau in Nazareth bewohnt hat, der Sage nach 1295 von Engeln hingetragen, nachdem sie es 1291 in Dalmatien, 1294 in Recanati niedergelassen hatten, ohne daß es dort hatte bleiben wollen. Unweit diesem Wallfahrtsorte, dessen Kult durch zweihundertjährige Überlieferung geheiligt war, wurde zu Urbino im März 1483 Raffael geboren.

Urbino, die Hauptstadt des Fürstentums gleichen Namens, war damals ein Reich ganz besonderer Art. Marsilio Ficino in seiner lateinischen Übersetzung von Platos Monarchia, gewidmet dem urbinatischen Herzog Federigo von Montefeltro, läßt in der Widmung den Federigo zum potentiellen Weltherrscher, orbinus, werden, der nur durch den Neid der Juno seine Herrschaft nicht voll antreten könne und sich mit dem kleinen Fürstentum begnügen müsse. Giovanni Santi, der Maler und Dichter einer Reimchronik zu Ehren seines Herrschers Federigo, läßt Jupiter klagen, seine Tempel seien verlassen und seit dem Weltreich die alten Römertugenden ganz vergessen. Er läßt deshalb in Federigo einen neuen Reiniger Italiens erstehen: aus dem Hause Montefeltro soll ein Cäsar erweckt werden. Federigo, der von seinen Zeitgenossen als der ideale Herrscher anerkannt worden ist, hat sich selber nicht eingebildet, es zu sein. Feldherr, Gelehrter und militärischer Erzieher seiner jungen Urbinaten, hat er, darin gleich Philipp von Makedonien, den größeren Ehrgeiz in die Heranbildung des Sohnes zum wahren Herrn gelegt. Dolce figlio Guido, wie Santi den jungen Herzog Guidobaldo nennt, sollte nicht allein durch die Macht des Verstandes und des Schwertes, sondern mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur, um die ihn der Vater bewunderte, der größere Herrscher werden. In mehr als einer bildlichen Darstellung ist dies rührende Vorgängerverhältnis festgelegt, zustärkst in der Madonna mit Engeln, Heiligen und einem Stifter (heut in der Brera), von Piero della Francesca für die Begräbniskirche der Montefeltro zu Urbino gemalt.

Wenn Giovanni Santi am Eingang seiner dem jungen Herzog

Guidobaldo gewidmeten Reimchronik den Gedanken zu äußern wagte, daß Plato sich dreier Dinge rühmte, nämlich als ein Mann, als ein Athener und zur Zeit — weiter reicht dieser Gedanke im Entwurf nicht, wir dürfen aber ergänzen: wie Platon sich zumeist berühmte, zur Zeit des Sokrates gelebt zu haben, so schien es dem Santi, er dürfe sich unter der Herrschaft Federigos eines Ähnlichen rühmen. Wir erinnern uns der Schülerschaft Federigos bei dem sokratisch gerichteten Humanisten Vittorino da Feltre nicht weniger als seiner Haltung zum jungen dolce Guido. Hier setzt die Raffaelische Kindheit ein.

Vom Herkommen soll nicht gehandelt werden. Kein adliges Geblüt, sondern »jene geheime Kraft des ersten Keims« (Cortegiano I Kap. 15) war hier bestimmend. Santi hat erst mit vierzig Jahren zu malen angefangen, aber er hatte das Glück einer wenn auch späten Gehilfenschaft bei dem großen Umbrer Melozzo da Forlì. Durch ihn gewann er in wenigen Jahren den Einblick in Welt, Menschen und beste künstlerische Übung. Andere umbrische Meister, Piero della Francesca und Signorelli, waren wiederholt bei ihm zu Gaste. Über eine etwas dürre, wenn auch bäuerlich starke und im Bildnis sichere Andachtsmalerei ist er bis zu Raffaels Geburt indessen nicht hinausgekommen.

Das schlafende Kind auf den Knien der Madonna, die über dieses hinwegschauend in einem Buche liest, so wie wir es heute noch in der Casa Raffaello zu Urbino betrachten dürfen, hat an jener handwerksmäßigen Trockenheit keinen Teil. Es ist in der Rundung der kräftig gestemmten Arme, auf denen der Kopf aufruht, wie aus einer andern Zeit und Zone als die überschlanke, fast verzehrte Mutter. Ein kleiner Herakles scheint es zu sein, der von künftigen Taten träumt. Vasari berichtet uns, Raffael hätte schon als Kind die Reisen des Vaters im Staate Urbino mitgemacht, ja wäre ihm bei der Arbeit schon stark zur Hand gegangen.

Die Fresken Santis in San Domenico zu Cagli, in gemalter Nische eine Madonna mit Engeln und Heiligen, darüber eine Auferstehung Christi und im Gurtbogen auf Sternengrund musizierende Engelknaben, erzählen uns von dieser Mitarbeit mancherlei. Ob der kleine Raffael dort, in dem »templum praecursoris Domini«, die Farben

zubereiten half, ob er da und dort mehr scherzeshalber den und jenen Pinselstrich getan, darüber haben wir freilich keine Kunde. Unsere Kunde geht von dem aus, was heute noch dasteht und heute noch fortwirkt. Da sind zu allererst die nackten Engel, die auf Wolken stehend oder eilend musizieren, aber auch ruhige, die mit erhobenen Augen und gefalteten Händen beten oder niederwärts deuten in doppelter Bewegung, aber auch kecke, die breitbeinig und mit verschränkten Armen einen unsichtbaren Gegner herauszufordern scheinen: all diese als Sternenkinder auf blauem Himmelsgrund, Sterne über und unter sich. Die Formung der Leiber, die von sich singen, geht über alles hinaus, was nicht allein Santi, sondern überhaupt die Maler jener Zeit im jugendlichen Nackten gezeigt haben. Vergeblich wäre eine neue Art der Technik, ein besonders gründliches anatomisches Studium oder dergleichen dafür verantwortlich zu machen. Die Antwort auf die sich einstellende Frage nach dem Ursprung der Möglichkeit solcher Bildung hat ein deutscher Dichter gegeben: ». . und so hat mich der gute Vater auch damals abgemalt. Das war ein wahrhafter Erfinder, seine Kunst war ihm eigen; ich entwickelte seine Keime . .« (Arnim, Raffael und seine Nachbarinnen). In der bildenden Kunst jener Zeit kommt der so bedingten Haltung Santis nahe des Schwaben Holbein Huldigung vor seinem größern Sohne (Paulusbasilika Augsburg).

Ein Bruder dieses schlafenden Kindes und dieser jubelnden und betenden Engel ist das Christkind, das in Cagli auf den Knien der Madonna steht und hinüberschaut zum Täufer, der auf es zeigt. Raffael ist aber damals schon älter gewesen. Wie er ausgesehen hat, erzählt der Engel zur Rechten des Thrones in dunkelgoldener Lockenfülle mit durchdringenden braunen Augen uns anschauend, die Arme verschränkt, das rechte Bein wie schreitend gehoben. Der sinnende Franziskus, fast schwermütig niederblickend, hält dem Engelknaben ein kostbares kleines Kreuz vor die Brust: hier ist das Kreuz, dort ist der Thron.

Ist in derselben Kirche der Gurtbogen mit den Engeln noch einmal im andern Seitenschiff gemalt worden, als hätten die Leute von Cagli den Anblick nicht satt bekommen können, so findet sich

eine andere, weniger sieghafte Fassung des Engels am Thron in Santis »Madonna mit Heiligen« im Kloster von Montefiorentino bei Urbania. Wieder schaut er uns an und wieder hält ihm der diesmal fast verhärmte Franziskus das Kreuz vor. Hier ist er schmal und wie in Vorahnung künftiger Leidensfülle. Im Deckenbild der Schatzkammer zu Loreto aber, von Melozzoschülern gemalt, erscheint er schwebend über dem Propheten Jeremias, das Kreuz in der Rechten, ums Haupt das noch dornenlose Geflecht, er einzig Kind im Reigen der sieben Engelgefährten.

Was Raffael in dieser Kinderzeit dem damals siebzehnjährigen Guidobaldo gewesen, der auf dem Klosterbilde von Montefiorentino zuvorderst als fürstlich geschmückter Siegerjüngling Georg erscheint, läßt sich aus Späterem leichter ermessen.

Raffael hat, wie Vasari berichtet, das Elternhaus noch vor dem Tode der Mutter, die ihn gebar und nährte, also vor 1491, verlassen. Der Vater ist ein halbes Jahr nach Magias Tode eine zweite Ehe eingegangen und stirbt zwei Jahre drauf. Aus seinen letzten Werken ist Raffaels Spur verschwunden. Der einzige Bruder Raffaels starb in frühem Alter, zwei Jahre nach Raffaels Geburt. Simon, ein Bruder der Mutter, hat später für den Knaben in der Fremde die Heimat bedeutet. Der Auszug des Siebenjährigen, den man je und je bezweifeln zu müssen glaubte, hat für damalige Verhältnisse nichts Ungewöhnliches. Santi mochte früh gespürt haben, daß der Knabe einem Größeren als er anzuvertrauen sei, gemäß dem Grundgefühl der Väter, die in den Söhnen das nachzuholen wünschen, was ihnen selbst nicht gegönnt war. Santi führte den Knaben nach Perugia zu dem eben aus Rom heimgekehrten Perugino, dessen Meisterschaft und dessen Liebenszug ihn in den Augen des urbinatischen Künstlers als besten Lehrer des Knaben empfahl. Vasari erzählt von Proben, die Raffael hat ablegen müssen und von der Voraussage Peruginos, dieser Knabe werde einst ihn den Meister verdunkeln.

Wir würden uns nun gerne vorstellen, wie Perugino den der Heimat und der still trauernden Mutter entrissenen Knaben in besondere Obhut nahm und ihm ein zweites Vaterhaus bereitete. Das ist modern gedacht. In Wirklichkeit muß Raffael sehr bald

schon Perugia verlassen haben und mit einem älteren Maler, Tiberio d'Assisi, der abwechselnd bei Perugino und Pinturicchio als Gehilfe tätig war, durch die umbrischen Lande gezogen sein. Man schelte deswegen nicht den Perugino einen kaltherzigen Unternehmer. Dieser Mann mit dem »Hirn von Porphyr« (Vasari), dieser Atheist, der halb Italien mit Andachtsbildern versorgte, besaß eine hohe und seltene Tugend: den Blick für Menschen. Wenn Perugino es nicht verstanden hätte Alt und Jung, soweit es in seinen Lebenskreis trat, an den ihm gemäßen Platz zu stellen, so könnte uns um Raffaels Jugendentwickelung bange sein. Perugino, selber aus anderm Holz, hat die etwas weichmütigen Assisiaten, späte Erben von Francisci frommer Glut, gewähren lassen. weil seine Auftraggeber in jener Zeit der Reste franziskanischer Frömmigkeit besonders bedürftig schienen. Er selber wird kaum viel anderes mehr gemacht haben, als Menschen und Geschäfte gelenkt, etwa einmal eine Altartafel entworfen und zuletzt übergangen, auch das Bildnis eines befreundeten Geistlichen oder weltlichen Herrn oder einer Bürgersfrau gemalt (die unvergleichliche »Grüne Frau« der Uffizien). An der Arbeit der Werkstatt, wo die vielen Altäre handwerksmäßig entstanden, mag er sich wenig mehr beteiligt haben. Ihm genügte die allgemeine Überwachung alter treuer Gehilfen, die ihrerseits die Lehrlinge heranzubilden hatten. In heutiger Zeit gibts nichts dergleichen, aber auf Vasenbildern Lehrer und Zögling, welchen der abseits stehende Pädagog zuschaut.

Von der Wanderschaft durch Umbrien erfahren wir nur aus Trümmern vergangener Werke. An der Außenwand der Casa Santa zu Assisi, dem kleinen Franziskus-Heiligtum in Santa Maria degli Angeli, hatte Peruginos Werkstatt den Freskenauftrag einer Kreuzigung. Die erhaltene linke Hälfte ist elend übermalt, die durch bauliche Veränderungen zerstörte rechte, ein Reiterzug, davor der zu Christus emporblickende jugendliche Johannes, nur in einer Zeichnung Tiberios (im Britischen Museum) unsern nachtastenden Blicken aufbewahrt. Unbeholfen, fast kümmerlich die Zeichnung, als Bruchstück einer Kreuzigung fürs erste nicht durchschaubar, bis man an der Gestalt des Johannes festgebannt bleibt, so

wie es ein älterer bärtiger Mann hinter ihm ist, der ungleich den andern nicht reitet, sondern wenig höher gestellt als Johannes selbst diesem ganz nahe ins Antlitz schaut. Von der andern Seite her tut dies in ähnlicher, fast menschenähnlicher Weise ein Maultier, dessen Reiter um so weniger von etwas weiß. Johannes, ein achtjähriger Knabe, die Hände bei niederfallenden Armen ineinandergeschlungen, Stand und Kopfhaltung eines jungen Herrschers, erscheint von Mensch und Tier verehrt.

Zum andern Mal treffen wir das Kind in einer Berufung Petri, wieder als Johannesknabe im Boote sitzend, ein Ruder in Händen, den vollen Blick geradeaus gerichtet, heimliche Mitte einer Darstellung, welche die Berufung des andern Folgers zum Gegenstande hat. Am Rand des Sees grüßt ein kleiner Tempel aus den umschließenden Wipfeln (Karton der Albertina).

Den umbrischen Wanderungen entwachsen begegnen wir dem jungen Raffael in Rom. Papst Alexander VI. Borgia läßt durch den umbrischen Meister Pinturicchio im Vatikan eine Reihe von Gemächern ausmalen. Einer der Hauptgehilfen Pinturicchios bei diesen Arbeiten ist Tiberio, und mit ihm zieht Raffael in die ewige Stadt. Das ist um 1493—94. In einer Hauptdarstellung jener Gemächer, der Disputation der heiligen Katharina vor dem Kaiser Maxentius, in der des Papstes Tochter Lucrezia als die unerschrockene Heilige dargestellt wird, krönt der Knabe Raffael die Gruppe der Doktoren, die zur rechten stehen. In dieser Gruppe ist zum erstenmal der umbrische Malerkreis vereinigt. Wir lernen den Pinturicchio kennen in seiner Prachtliebe und Neigung, sich mit schönen Dingen, aber auch mit schönen Menschen geschmückt zu zeigen. Ein Jüngling mit keck wippender Feder am Barett hält sich zu ihm, er selbst ist mit goldener Brustkette und schweren Ohrringen geziert, sein knapper, runder Schädel hier kurz geschoren. Perugino, würdig und fest, blickt, getrennt von seinem frühern Schüler durch zwei Gehilfen in mächtigen Turbanen, uns an. Über den Gehilfen aber zuhöchst in der von Nebenfiguren verhüllten Pyramide wird man des hohen Knaben in reichem Lockenfall gewahr. Über den ernsten dunkel sinnenden Augen, den hohen Brauenbögen sitzt, die Stirne halb verdeckend, eine Kappe,

zwischen deren aufgeklappten Rändern eine Borte in Kreuzform aufgenäht ist. Es ist nicht allein der unverwechselbare Blick, der den Betrachter bannt, es ist der helle Schimmer voller Wangen, einer Haut aus anderm Stoff und wie mit andern Mitteln gemalt als die der jugendlichen Gefährten auf dem Bilde. Ein wenig heiterer doch nicht so hoheitsvoll, schaut noch einmal ein jugendliches Gesicht, dem seinen ähnlich, aus der Gruppe hinter des Kaisers Thron. Hat er die Gabe, da und dort die Knaben einander näher zu bringen, Freundespaare zu bilden? Wir wissen es nicht. Wir sehen zwar am Fuß der Pyramide dem Pinturicchio nahe zwei Pagen mehr höfisch liebenswürdig einander zugewandt, zur linken aber das traute Spiel der jüngern Knaben, und leicht vergessen wir ob solcher verwandelnden Kraft das Zwiegespräch des Kaisers mit der Heiligen und die Beratung der beiden Weisen unterm Torbogen der Mitte.

Hat Raffael in völliger Geborgenheit die Zeit in Rom verlebt oder ist er etwa einmal auf einem der zügellosen Feste insgeheim erschienen? Fast möchte man es glauben, wenn man im Bild der Musica den jungen Harfner am Throne sitzen und spielen sieht. Er ist es und ist es wieder nicht. Sein Antlitz ists mit der untrüglichen leichten Neigung und seine weich spielenden Hände sind es, aber an dem derben, «römischen» Körper eines Fünfzehnjährigen. Schon hat er, wie wir vorhin bereits andeuteten, sich hineingebildet in den jugendlich schmiegsamen Stoff auch älterer Knaben, die nun mit seinen Augen sehen, mit seinen Händen greifen, seine Harfe spielen. Die Künstler des Kreises aber stehen als seine Werker abseits. Vereinzelt mag Ähnliches in früherer Zeit schon vorgekommen sein: wir denken an den Jungen König in Ghirlandaios »Anbetung« des Spedale, wo der Knabenkopf des Sohnes Ridolfo auf einem Jünglingsleibe sitzt, kindlicher König der vorne knienden Findelkinder. Doch ist es dort, wenn auch eine Huldigung edelster Art vor der Macht des Jugendlichen, fast eine Sonderbarkeit zu nennen, da die Gestalt nicht durchdrungen wird. Näher rückt der Art, wie Raffael in den Borgia-Gemächern gefeiert wird, desselben Ghirlandaio Fresko in Santa Trinità in Florenz, wo Lorenzo Medicis zwölfjähriger Sohn Piero, ähnlich

aus dem Bilde herausschauend wie der Knabe der Disputation, als die von allen erkannte und bestaunte Mitte gezeigt wird. Doch bleibt er staunenswertes Bildnis eines begabten Knaben, aus dessen Zügen wir mit innerem Anteil das spätere Schicksal lesen, dessen Blutmischung mit römischem Adel wir nachdenklich gewahr werden. Mehr bewegt er nicht.

Wir könnten andere Darstellungen aus den Borgia-Gemächern namhaft machen, etwa den sanften Davidknaben, die Akroter-Figur des Tempels der Pomona, eine neue seltsam bezwingende Fassung des Verrocchio-David. Wir begnügen uns indeß, das Durchwandeln des Knaben durch jene düster-prunkenden, halb sarazenischen Gemächer gezeigt zu haben, und folgen ihm zurück zur zweiten Heimat, Perugia. Diese Rückkehr scheint etwas wie einen Abschied von Tiberio bedeutet zu haben. Der hat zehn Jahre später die römische Zeit mit Raffael in einem ebenfalls römischen Fresko noch einmal gefeiert: es ist das Sposalizio, die Vermählung der Jungfrau, in der Basso Rovere-Kapelle von S. Maria del Popolo. Sehr ungewöhnlich finden wir hier auf seiten der Maria einen älteren Freier, den ein hinter ihm stehender und auf ihn einredender Mann am Arme hält, während er einem Knaben, der des hinteren Mannes Mantelende zu halten scheint, die Jungfrau zeigt. Es sind die Assisiaten Andrea und Tiberio, Meistergehilfen der beiden Peruginer Werkstätten, und Raffael neben ihnen, kindlich anschmiegsam, doch in völligem Vertrauen stark und sicher auf beiden Füßen stehend. Diese Vermählung ist ein Beispiel für viele, dartuend die besondere Rolle, die als dem Nährvater Jesu Mariens Verlobtem zukommt. Nicht inniger hätte der alternde Umbrer das frühere Schutzverhältnis feiern können, als indem er es, das holde Einstige, auf der einen Seite rückerinnernd zeigt, auf der andern aber den unter treuer Hut nun voll erblühten Jüngling als schönsten Freier. Später dann steht Raffaels Grab im Pantheon unter der Obhut der Brüderschaft vom heiligen Joseph. Raffaels dankbare Hinneigung zu diesem seinem Nährvater erhellt auch aus einem kleinen Staffelbild des Pinturicchio-Kreises (in London), einer Predigt des Augustin. Da sehen wir unter den Hörern in der schlanken Pfeilerhalle links zwei zor-

nig Zweifelnde, rechts aber mit gefalteten Händen den frommen Helfer und hinter ihm in dunklem priesterlichen Gewande, die Augen im schimmernden Antlitz gesenkt, den Knaben, der auf Tiberio deutet. Man muß auf frühchristliche Bildungen zurückgreifen, um etwas solchen Lebensvorgängen Ähnliches im Bilde zu zeigen: auf einem syrischen Elfenbeinkästchen (in Brescia) zwischen den Köpfen der ältesten Apostel im Rund das Haupt des Kindes mit dem Lockenfall und schlichten Stirnhaar der Knaben vom Berglande Galiläa.

Rückkehrend trifft Raffael in der Werkstatt des Perugino neben dem Hauptgehilfen Andrea, genannt l'Ingegno, eine junge Kraft, den wahrscheinlich aus Ghirlandaios Werkstatt hervorgegangenen und bei dessen Tode Mitte der neunziger Jahre von Perugino übernommenen Florentiner Giovan Francesco Penni. Selber einst in Verrocchios Malerwerkstatt, mochte Perugino, der schon in den achtziger Jahren für die Fresken der Sixtinischen Kapelle einen florentiner Gehilfen, Rocco Zoppo, herangezogen hatte, florentinische Mitarbeit in einem Zeitpunkt besonders schätzen, da er in Florenz wieder mehr zu zeigen hatte — wie er auch später den Lippischüler Garbo beschäftigte, und Pinturicchio in Rom Pennis Altersgenossen Jacopo l'Indaco. Die Begegnung Raffaels mit Penni ist für die beiden eine der folgenreichsten ihres Lebens gewesen. Sie führt Raffael aus der Kindheit in die eigentlichen Knabenjahre.

II. DER KNABE

DER Umstand, daß Perugino in der nun folgenden Zeit Werkstätten in Perugia sowohl als in Florenz unterhielt, hätte allein nicht genügt, Raffael mit dem Atem dieser Stadt vertraut zu machen. Es bedurfte des täglichen Zusammenseins und Austauschs mit einem Florentiner. Andererseits durfte dieser Florentiner nicht einer von der allzu urbanen oder allzu eigenwillig gerichteten Art sein wie sie am Hofe des Lorenzo und seiner Nachfolger, des Piero Medici und dann des republikanischen Stadtoberhauptes Piero Soderini gediehen. Penni, von seiner Zeit bedeutungsvoll, von der Nachwelt um ein paar Grade gedankenloser der Fattore genannt, ist in dieser Eigenschaft des Helfers in die Kunstgeschichte übergegangen, ohne daß man recht wußte wer er gewesen, wie und wofür er gelebt. Dieser Mann hat seit den Jünglingsjahren bis zu seinem Tode in einer sehr andern Weise für Raffael gelebt, als es bisher bekannt geworden ist. Vasari läßt ihn erst in Rom, in das Haus des Römischen Raffael eintreten, während er nach allem — um etwa acht Jahre älter als Raffael — diesem schon seit Perugia bekannt war. So einfach, ja einfältig wie zu Tiberio gestaltet sich Raffaels Verhältnis zu Penni von Anfang nicht. Die Luft von Florenz ist eine Luft des Neides jener höheren Art, der die Besten zum Wettkampf spornt. Auch das hat der Florentiner an sich, daß, was er ergreift, sei es im lieben oder leiden, vom Nächsten beantwortet werden muß, ob der will oder nicht. Und so ists mit der Aufmerksamkeit auf außergewöhnliche Bildungen und Erscheinungen des Menschen. Schon in der Peruginer Zeit rückt Penni durch seine dem Florentiner besonders eigene leidenschaftliche Aufmerksamkeit den Knaben Raffael aus dem Bereich des Privaten, in dem er bisher noch gehalten worden war, in den Bereich aller Fühlenden. Seine Hand ist in Peruginos Altarwerken um die Mitte der neunziger Jahre nicht immer leicht festzustellen, aber sein Atem zwingt den schon hart und etwas gleichgültig gewordenen Meister zu neuen Darstellungsformen.

Die »Beweinung« Peruginos (Uffizien), mit offener Pfeilerhalle,

war in solcher Fassung bisher nicht erschienen, und mancherlei meist verschollene Repliken bezeugen den Eindruck des Werkes. Maria sitzt unterm mittleren Bogen, im Schoß den Leib des Herrn, dessen Füße über den Knien der niedriger sitzenden Magdalena zu liegen kommen. Haupt und Schultern aber, des Leibes edelste Last, wird von einem vorn knienden Johannesknaben gehalten, der sein Haupt mit den groß offenen Augen, wallenden Locken an Christi Haupt schmiegt. Seine Trauer ist nicht ein zuckendes, schmerzverzerrtes Antlitz, sondern die stille wissende Trauer adliger Wesen. Der Maler hat nicht wohl daran getan, durch sichtbar gemachte Tränen die Sprache dieses Antlitzes zu verdeutlichen. Allein es gehört ein besonderer Mut dazu, Adel als Adel wirken zu lassen, und nur die zu stärkst von ihm Ergriffenen erliegen nicht der Versuchung, das Unanrührbare »menschlich näher zu bringen«. Der händeringende, himmelwärts blickende Jünger hinter Johannes, der stille Nikodemus zu seiten Magdalenas begleiten ohne abzuschwächen.

Hatte man in Florenz einen Ölberg wie den etwa gleichzeitigen der Uffizien — auch aus der Peruginowerkstatt — gesehen? Gewiß stattlichere mit kraftvoller Prägung der drei Charaktere in den schlafenden Jüngern, starker Schmerzgebärde des Meisters auf dem Berge über ihnen. Neu hier ist das Verhältnis der Schlafenden. Sie sind nicht nur Getreue ihres Herrn, sondern sie stehen zueinander in fest umrissenen Beziehungen. In der Mitte unterm Fels, zum Jüngsten geneigt der schlafende Petrus, in verwandtem Rhythmus, doch jugendlich leicht aufgestützt Johannes und zur rechten, wie des Jugendlichen Haltung nachahmend, Jacobus sein Bruder. Unschwer erraten wir nun in diesen drei Lebensaltern das Bildungsverhältnis, in welchem die hier Nachgeformten zueinander stehen. (Eine spätere vollere Fassung der Drei in Peruginos Auferstehung des Vatikan.) In Florenz findet man zu der Zeit nur bestimmte Schöne als Jünger oder Wächter einzeln verherrlicht (Vasari im Leben des Garbo), nicht aber in dem genannten Sinn durchdrungene Gruppen. Eher in Deutschland, in Ölberggruppen der Franken.

Wir sprachen schon davon, daß Peruginos Kunst um die Mitte der neunziger Jahre einen neuen Aufschwung nimmt, und könnten

MAGDALEN COLLEGE LIBRARY

ihn nicht besser bezeichnen als durch die Erwähnung seines Bernhard-Bildes in München. Viel Rühmendes ist mit Recht gesagt worden über die gestaltenhafte Klarheit, wie hier die Jungfrau dem staunend verehrenden Heiligen naht vor der umbrischen Abendlandschaft, die in die luftige Halle hereinwinkt. Von den anmutigen Engeln im Geleite Marias war wohl auch die Rede, weniger von dem Zwiegespräch des Bartholomäus mit dem Knaben Johannes hinter Bernhard. Johannes, ein kleines Kreuz in der Rechten, lauscht dem Älteren, und von dieser stummen Zwiesprach scheint die Kraft aber auch die Anmut auszugehen, von welchen die Hauptfiguren mit erfüllt sind, eine Kraft und Anmut, die sich in Peruginos Kreuzigungsfresko in Santa Maria Maddalena dei Pazzi dann zu weiter Klarheit steigert.

Ein Auftrag muß die Gehilfen 1497 in die Marken geführt haben, nach der Hafenstadt Fanò, wo eine thronende Madonna mit sechs Heiligen mit vielen Predellen zu malen war. Erkennen wir in dem gekrönten Heiligen Ludwig zwischen dem Täufer und Franziskus den Urbinaten wieder, so begegnet er uns noch deutlicher in der Staffel darunter, welche die Darstellung im Tempel wiedergibt. Zum erstenmal ist hier das Zusammen der drei Werkstattgenossen, wie es in jenem Ölberg legendär zutage trat, als Vorgang dreier Schreitender, ohne Verrätselung gezeigt. Raffael an der Säule, den älteren auf einen Stock schwer sich stützenden Genossen anblickend, deutet auf den jüngeren Mann, der hinter seinem Haupte sichtbar, froh bewegt sich zu ihm neigt. Und in der Staffel mit der Himmelfahrt Mariä ist es noch einmal der jugendliche Johannes, der einem Masaccio nachgebildeten Petrus die Gürtelspende zeigt.

Wenig später wagte sich die Perugino-Schule in Florenz an einen Vorwurf, der bis dahin den Florentiner Künstlern allein zu eignen schien: das Abendmahl. Im Cenacolo von S. Onofrio zu Florenz, 1845 wieder aufgedeckt bei den Damen von Foligno und seither Cenacolo di Foligno genannt, sieht man es heute noch, und in der Florentiner Umgebung wirkt es freilich ein wenig bäuerlich-einfältig, denkt man an die strengeren und auch mächtigeren Darstellungen Gaddis, Castagnos und Ghirlandaios. Doch seltsam:

seit seiner Aufdeckung, wobei man an einem Gewandsaum Raffaels Initialen hatte sehen wollen, ist dieses Abendmahl mit Raffael immer wieder in Zusammenhang gebracht worden. Von jener Gestalt des Abendmahls, die ein moderner Kunstforscher die unbeholfenste starrste des Werks genannt hat, geht nun in der Tat der Zauber aus, dem sich die Widerwilligsten auch heute noch fügen. Die in eine zur Landschaft sich weitende Halle hineingestellte Wandbank winkelt sich zu beiden Seiten, um zwei Apostelpaaren an dem hufeisenförmigen Tisch zu verstatten, gesondert an seinen Schmalseiten zu sitzen. Taddäus ist der junge Apostel, neben dem Simon sitzen darf, und der Sinn dieses Paares wiederholt sich ihnen gegenüber im Jacobus und Philippus der andern Seite. Raffael hat in diesem jüngeren Jacobus etwas wie einen Gespielen erhalten, dem wir in einer langen Reihe von Jahren in seiner Nähe weiter begegnen werden: es scheint Luca, der jüngere Bruder des Penni zu sein, welchen der Gehilfe Andrea, hier als Philippus erscheinend, in seine besondere Obhut genommen haben mag. Schon auf der »Beweinung« (Pitti) zeigt er sich uns im jungen Johannes als etwas gefühlsseliger, mehr durch seine Angleichung als durch sein Wesen rührender Doppelgänger. Raffael aber in Gesicht und Gebärde ist der Herrschende des Mahls, wie von unsichtbarem Kronreif gepreßt legt sich sein Haar eng ums Haupt, um in reicherem goldenem Gelock an Schläfen und Wangen bis zur kräftigen Schulter niederzufallen. Eine strenge Zeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinetts zeigt das Paar von jugendlichem Herrn und Helfer gesondert von den übrigen. Was hat die Florentiner Künstler an dem Taddäus wohl mehr erregt: die Erscheinung des königlichen Knaben, oder daß in ihm, sei es bewußt sei es unbewußt, eine zuvor erschienene Leonardo-Stufe geläutert wiederkehrt (letztere erhalten in einer Zeichnung zu Windsor, Titelbild von Bodes Leonardo — die Rückverbindung deutlicher in einem das Abendmahl leicht abwandelnden Stich zu Gotha).

Raffael scheint in diesen Florentiner Jahren nicht so in der Werkstatt und in Klöstern verborgen geblieben zu sein wie mancher seiner Getreuen es wohl gewünscht hat. Es konnte nicht ausbleiben, daß der unter den älteren Genossen durch die Straßen

Wandelnde von empfänglichen Künstlern bemerkt wurde, denn »die Toskaner haben den rechten Sinn für Knaben, weil sie sie sehr schätzen und lieben« (aus einem Brief des Kardinals Bibbiena an die Markgräfin von Mantua). Vasari will wissen, daß der Zimmermeister Baccio d'Agnolo, namentlich an langen Winterabenden, in seiner Bottega die verschiedensten Künstler zu versammeln pflegte, wo dann ein Austausch von »wichtigen Gedanken und schönsten Reden« stattfand. Er nennt unter den Gästen Baccios den jungen Raffael und Benedetto da Majano. Majanos 1497 unvollendet zurückgelassenes kleines Marmorbild eines Sebastian, das er zusammen mit einer Madonna den Brüdern der Misericordia vermacht hat, besagt viel über Raffaels außerordentliche Wirkung auf diesen feinsten Florentiner Marmorbildner vor Michelangelo. Ihm, dessen Jugendlicher Täufer für den Audienzsaal des Signorenpalastes den Florentinern die Verkörperung einer Jugendstufe war, aus ihrem eigenen Stamm gebildet, trat mit dem Knaben Raffael eine Erscheinung entgegen, die noch im letzten Lebensjahre seine Künstlerschaft völlig erschüttern mußte. Solche Rundung und Fülle bei aller Knabenhaftigkeit war noch nicht gesehen worden und stellte den Bildner vor eine schier unlösbare Aufgabe. Er hat sie denn auch nicht gelöst und ist wegen der Allgemeinheit der Formen dieses Sebastian gern gescholten worden. Ahnte er, der solches Schelten mit wissendem Lächeln beantwortet hätte, daß ein Größerer als er, in seiner Todesstunde schon mächtig sich regend, berufen war, das zu vollenden, was er in einem letzten Fernblick erschauen durfte?

Eine ganz andere Spiegelung jener Florentiner Syssitien ist uns in Botticellis Zeichnungen zur Göttlichen Komödie aufbewahrt. In dem Blatte Purg. XXXII finden wir dreimal den Dichter Dante zwischen Mathilde und Statius schreitend oder stehend vor dem Wagen des Greifen. Statius ist sonst ähnlich Vergil als bärtiger Mann dargestellt, auf diesem Blatte aber zu unterst links wandelt er in Gestalt eines langlockigen Knaben, die Rechte dichterisch deutend zur Brust erhoben, sinnend an Dantes, des hoch Aufschauenden Seite.

Nicht minder stark war die erste Begegnung mit dem spätern

Mönch von S. Marco und Anhänger Savonarolas, dem Maler Fra Bartolommeo. Die Spannung der jüngst vergangenen düstern Zeit zittert noch in Bartolommeos nun fast zerstörtem Jüngsten Gericht aus S. M. Nuova (jetzt in S. Marco). Vasari hat zu wenig und nur die halbe Legende genannt, wenn er den fassungslosen Mönch zu seiten des richtenden Michael als den Maler, den schreiend zu ihm hinüberblickenden Nackten links als seinen Schüler und Freund Albertinelli, den kniend Aufgestützten rechts endlich als den befreundeten Bugiardini feststellt und droben unter den Seligen neben Maria den Ahnen Angelico mit kummervoll erhobener Hand. Zur Legende gehört, daß der Richter über die Erkorenen und die Verworfenen demselben Bezirk der bildenden Künstler angehört, daß Raffael mit seinem sanften Blick, der leicht verweisenden Linken, der mit dem Schwert erhobenen Rechten Leben rauben und Leben spenden kann. In ein paar Jahren wird das Zerstörungswerk auch den letzten Schimmer, der um diese erste raffaelische Michaelsgestalt war, getilgt haben, wie des Umbrers Francesca frühste Fresken zerstört sind, die sich in derselben Kirche befanden.

Dieses Sinnbild Raffaels als oberster und wägender Engel hat von nun an auch außerhalb Florenz seine Wirkung getan. Lodovico Sforza hatte bei Perugino für die Certosa von Pavia eine Altartafel der Anbetung des Kindes bestellt. Wir sind froh, an Stelle von Bartolommeos zerstörtem Engel in dem Dreitafelbild der Peruginowerkstatt für die Certosa eine andere Michaelsgestalt aus jener Zeit in unversehrter Frische zu besitzen. Raffael, als geharnischter Knabe, hält seinen Einzug bei den Lombarden, die sein Bild mit am treuesten gehütet haben. Es darf an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, daß die drei Tafeln, die sich jetzt in London befinden, unten beschnitten sind und die ursprüngliche Fassung nur noch in einer Wiederholung des spätern sechzehnten Jahrhunderts in der Certosa selbst erhalten ist. Die Tobias-Gruppe rechts zeigt noch das Hündlein, zur linken der Anbetung aber, zu Füßen des breit dastehenden Michael vor seinem reich geschmückten Schilde, den er mit der Linken hält, während die Rechte einen Herrscherstab umfaßt, liegt demütig ein nackter

Mann, der nicht gebildet ist wie der sonst übliche böse Dämon, sondern ganz menschlich und durchaus nicht unedel. Wir vermögen hier zu ahnen, wess Art die Herrschaft des jungen Kriegers, die demütige Gefolgschaft des Bezwungenen sei. Wer gedächte nicht jenes Michelangelo-Verses von dem Gefangenen des Cavalier armato: spätere Äußerung desselben Renaissance-gefühls.

Noch ist hier einer andern Wirkung des sechzehnjährigen Raffael zu gedenken: Das Madonnenbild seines umbrischen Umkreises beginnt sich nach seinem Bilde zu formen. Schwer ist das erste Werk zu nennen, wo dies zum Ereignis wird. Ausstrahlungen solcher Art geschehen nicht ruckweise, und ein Madonnenbild ist nur in niederen Regionen schlechthin Porträt. Die Madonna delle Grazie an einem Pfeiler des Peruginer Doms, über deren Autorschaft nichts Gewisses bekannt geworden ist, zeigt die gemeinte Stufe Raffaels, wie sie uns zuvor im Michael der Certosa entgegentrat. Die sehr summarische, fast grob zu nennende Malerei ist zum Gegenstand der Wallfahrt geworden. Seitdem der Peruginer Dom das Bild birgt, ist es das Gnadenbild der Hauptstadt Umbriens. Über die Gründe solcher Übertragungen, einsetzend bei einer bestimmten Altersstufe, kann geschwiegen werden. Uns genügt, daß von nun an, wachsend mit Raffael, eine Madonnenreihe entsteht, die, wie es einmal Ludwig Schorn wahr gesehen hat, zugleich eine Entwickelungsreihe des jugendlichen Meisters selbst bedeutet. Schorn nennt dies einen mehr dichterischen Vorgang, der bei Malern nur selten vorkommen mag, und wir stehen nicht an, ihm hierin beizupflichten.

Eins der mächtigsten Bilder vom Raffael dieser Zeit haben uns die Lombarden überliefert. An der Schwelle der Jünglingsjahre, halb noch ein Kind, aber ein solches, das durch sein eingeborenes Wissen schon die Alten lenkt, das von Frauen, Männern und Jünglingen scheu verehrt, von Kindern umjubelt wird. Der segnende Christusknabe Boltraffios in Bergamo, vielleicht erst erregt durch den Michael der Certosa, mit dem Efeu des Dionysos um Stirn und Haupt (einst im Besitz von Giovanni Morelli) erfüllt die Erwartungen früherer Zeiten an ein Kultbild weltbindender Art. Es ist in seiner

Zeit, von einem Schüler Leonardos gemalt, der Einbruch des Raffaelischen in den zaubrischen Irrgarten jenes Florentiners.

Zwei Zeichnungen schließlich (zu Oxford und im Britischen Museum) beide »Selbstporträt Raffaels« genannt, überliefern, bildnishaft festgelegt, die sonst nur Göttern zugesprochene Zwiegestalt des sechzehnjährigen Knaben. Aus diesen Zügen strahlt, verstärkt und zeugend durch die vieldeutige Form, sein eines Wesen. Es lebt in den Zeichnungen, wenn sie schon damals widerhallte vom Kriegsgeschrei der Oddi und Baglionen, die Luft Perugias. Dort selbst ist sie heute nur mehr zu spüren, wo man das schlangenbewachte Tor des Volumniergrabes durchschreitend den vom Gewölbe über den Sarkophagen niederhangenden Todesgenius gewahr wird. Zu Spello aber, der Nachbarstadt Assisis, wo seit den Tagen des Franziskus und seit Jacopone da Todis glühenden Hymnen das verehrte Kind im Mittelpunkt des Kultes steht, wird um die Jahrhundertwende in einem Wandbild Pinturicchios »Der zwölfjährige Christus die Doktoren lehrend« auf den Knaben der umbrischen Wanderungen zurückgegriffen, wie er den Tempel weit hinter sich auf freiem Platz »vor allem Volk« das Wunder tut. So schließt sich langsam um ihn der Kreis.

III. DER JUGENDLICHE MEISTER

CITTÀ di Castello, eine Stadt in der umbrischen Ebene, ist der Ort, an dem sich das Schaffen Raffaels zum ersten Male äußert. Wir hatten schon in der vorangehenden Florentiner Zeit gesehen, wie Raffael im Verein mit seinem stärkeren Sichtbarwerden in den bildlichen Darstellungen eine mehr handelnde Bedeutung gewinnt. Gegen Ende des Jahrhunderts finden wir die ersten Spuren selbständiger Tätigkeit in der Stadt, die zu Perugia weniger Beziehungen unterhielt als zu Urbino, dessen junger Herzog Guidobaldo mit Vitelli, dem Herrn von Città, befreundet war. Raffaels erstes Eingreifen ist, entsprechend dem Sinn seines Namens, das eines Heilenden. 1499 hatte in Umbrien die Pest gewütet, und es sollte eine Kirchenfahne mit den Schutzheiligen gegen diese Seuche gemalt werden. Das Gonfalon für die Brüderschaft von S. Trinità zeigt auf den beiden Seiten Werden und Sterben des Menschen in den ursprünglichsten Formen: Gottvater bückt sich zu dem noch schlafenden Adam, um ihm das Leben zu geben, Adam schlummert zwar in der blühenden Nacktheit des jungen Menschen, scheint aber aufrechter Haltung noch nicht fähig. Wir erkennen in ihm den Bruder jenes Bezwungenen im Michaelbild der Certosa. Auf der Vorderseite der Fahne ist die Dreifaltigkeit zu sehen, zu Füßen des Gekreuzigten knien Rochus und Sebastian vor einem Felsentale: Rochus, derselbe junge Mann wie Adam, faltet die Hände und schaut inbrünstig empor, während der golden gelockte jüngere Gefährte mit dem Schimmer um Haar und Antlitz, die Arme leicht verschränkt, in der einen Hand den Pfeil hält. Es ist nicht der leidende Rochus, der seine Schenkelwunde zeigt, und nicht der von Geschossen gemarterte Sebastian. Es sind die Helfenden und Heilenden, und noch durch die grausame Zerstörung dieser Prozessionsfahne hindurch bleibt es kaum fraglich, durch welche Kraft hier geheilt wurde. Einer den Umbrern teuren Überlieferung zufolge wird auch hier in der Tracht des Sebastian sein jugendliches Rittertum angedeutet. Auf

einer gleichzeitigen Raffaelzeichnung in Lille findet sich nachgezeichnet die Rückenfigur eines Schützen aus Signorellis für Città gemaltem Sebastian, neben dem Schützen aber steht der junge Meister, die Linke eingestützt, mit der erhobenen Rechten den Schuß befehlend.

Die Augustinerkirche zu Città hat die erste uns bekannte Altartafel Raffaels beherbergt. Wir kennen den Vertrag vom 10. Dezember 1500, der den siebzehnjährigen Raffael als Magister des Werks und als seinen Gehilfen des Vaters einstigen Fattore, Evangelista di Pian di Meleto nennt. Auch hat uns Vasari für diesmal verraten, wie Raffael in Abwesenheit des Meisters Perugino »mit einigen Freunden« nach Città gezogen wäre, um dort das Werk zu schaffen. Dieses Altarbild, dem heiligen Nikolaus von Tolentino in den Marken gewidmet, trägt in den spärlichen uns erhaltenen Resten, aber auch in vorhandenen Zeichnungen nicht eine und dieselbe Handschrift. So findet sich auf einem Blatt in Oxford schier Unvereinbares beisammen. Mit dieser Feststellung müssen wir uns, da der zerlegende Eifer neuester Forschung hier versagt hat, so lange bescheiden, bis einmal in der Kunstübung der Lebenden verwandtes Geschehen Aufschluß bringen mag. Neben Dürrem und Befangenem in diesen Zeichnungen: Bewegungen von edelstem Schwung und Anmut der Glieder. Unvergeßlich wenn einmal gesehen bleibt der Jünglingsengel zur rechten des Heiligen (Lille und Oxford) mit dem Spiel der Hände zwischen Brust und Hüfte in der Raffael eigentümlichen rhythmischen Stufung, dem erhobenen Haupt des Beters. Über ihm, wo Maria, Gottvater und des Tolentiners Ahne Nikolaus von Bari Kronen bereit halten, beginnt sich die offene Halle zu wölben, deren Bogen niedergeht zur andern Wand auf die jüngern liebenden Geschwister des Herrlichen. Durch seinen, des Mittlers Beistand, gesendet von den Obern, wird der sanfte Eremit befähigt, Luzifer zu zwingen, der als nackter Negerdämon rücklings ihm zu Füßen liegend im mächtigsten der Drei den eigentlichen Bezwinger andeutet. Die Liller Zeichnung mit der Gesamtanlage des Altarwerks gibt denn auch nur den einen Engel ohne die geschwisterliche Entsprechung der Gegenseite. In dem von Fischel aufgefundenen jüngern Engel-

knaben grüßt uns der Abglanz jenes Höhern. Es ist zu begreifen, wenn der Bolognese Francia, der kurze Zeit nach der Entstehung des Altars zu Guidobaldo ins Exil von Città Aufträge halber gekommen sein muß, von der uns heute nicht mehr erhaltenen raffaelischen Engelfigur sein lebenlang nicht loskommt, und zehn Jahre später seine »Taufe« (Dresden) von dem in Città Gesehenen, leicht auch von Angesicht zu Angesicht Erfahrenen noch ganz erfüllt ist.

Wo eine Reihe kleiner Tafeln, die dem Raffael am eigentümlichsten zu eigen, entstanden sind, läßt sich schwer sagen. Sie sind zumeist für Raffaels Herzog gemalt worden und mögen nicht nur in der Zeit der Cortegiano-Runde, sondern später noch als Kostbarkeiten am urbinatischen Hofe verehrt worden sein. Uns bedeuten sie mehr. Denn sie sind richtunggebend für ungefähr jede Seite der Wirkung geworden, die wir die Raffaelische zu nennen uns gewöhnt haben. Daß diese nun in England, Rußland und Frankreich verstreuten Tafeln niemals mit einiger Sicherheit zeitlich haben eingeordnet werden können, scheint im Urbildlichen ihrer Art begründet. Denn ihrer Entstehung gehen zuvor, nebenher und folgen nach Raffaelwerke mit stärkerem Anteil der an Zahl wachsenden Helfer des Kreises.

Da ist die Madonna Conestabile in Petersburg, ein kleines Rundbild aus einem Holz mit seinem reichen, fast mächtigen Rahmen, und so wie das köstlichste Juwel in einer Krone wirkend. Die Jungfrau steht vor der umbrischen Hügellandschaft mit den zarten blattlosen Bäumen, einem See und überm Seesrand einer Hütte neben feingefiederten kahlen Wipfeln, fern die wölbigen wie überschneiten Höhen. Mit schwerem Manteltuch über dem hold geneigten Haupt, das Kind auf dem Arme tragend, das sich umwendet nach dem in der andern Hand gehaltenen aufgeschlagenen Buche, das mit seinem Händchen auch noch halten hilft und auch schon lesen will, was ihm bestimmt: ist sie die Jungfrau als Kind des Kindes, mit ihrer jungfräulichen Erde im Rund verwachsen. Vor den Florentiner Madonnen Raffaels, von der Granduca bis zur Bridgewater, und geheim sie mitbestimmend steht dies Jugendwerk.

War hier marienhafte Anmut gegeben, so bezeichnet das Bild der

drei Grazien in Chantilly die mehr heidnische Anmut, jedoch geadelt, weil unter dem Zeichen des gestaltenden Gottes. Hier ist auf antike Weise Mensch mit Mensch verwachsen — statt gewächshaft vom Erdgrund gehalten, selber die Kugel als goldene Äpfel haltend. Unsichtbar, allein um so sicherer ihn bewirkend bleibt der Führer dieses Reigens vollendeter Form und Rundheit. Demgemäß zeigt sich die Landschaft bis auf ein vorne sprießendes karges Kraut in der urtümlichen Scheidung von Festem und Flüssigem als Grund auf dem die Gestaltenreihe erstehen kann: von jener Brache des Bodens wie auf Polygnots und Michelangelos Gemälden, nur zur Steigerung der Figur im Raume. Das männliche Gegenbild der Grazien, möglich als Erwiderung innerhalb des umbrischen Kreises, ist die Dreiergruppe der Auferstandenen in Signorellis Fresko zu Orvieto, obzwar in der Erscheinung — wie beim frühen Perugino — zeichnerisch umrissen und modelliert und nicht teilhabend an der bisher niegesehenen Art der Raffaelischen Jugendwerke, Gestalten in breiter Fläche weich und dennoch fest und ohne schwimmende Begrenzung malerisch zu fügen. Die Raffaelischen Farben aber sind nicht schöne Stofflichkeit, sie bleiben uns wie seine Menschen haften als Klang des Zueinander: geheimster Sinn noch jeder guten Malerei, sei er wie hier in den Figuren selbst beschlossen oder, etwa beim Bildnis, in dem Bund, den es mit dem Betrachter schließt — darin sehr ungleich jeder guten Plastik. Dem Meister der venustà, irdischer Lieblichkeit, setzt später der Lombarde Lomazzo in seinem »Tempel der Malerei« das Standbild von Erz, das »kyprische« Standbild.

Eine Zeichnung des Britischen Museums, genannt »Die Schwester Raffaels«, wird in diese Zeit gerückt. Brüder entstehen nicht so leicht wie Schwestern, dennoch würde eine ganze Reihe gleichzeitiger Knabenbildnisse den Namen verdienen. Erwähnt seien ein Perugino zugeschriebenes Knabenbildnis (Uffizien), ein Pinturicchio zugeschriebenes Knabenbildnis (Göttingen), der Überlieferung nach beides Bildnisse des jungen Raffael. Wie anders die nicht von ihm berührten Peruginer Knaben aussahen, zeigt Pinturicchios ausgezeichnetes Knabenbildnis in Dresden.

Lomazzo preist Raffael als den Meister der Amori, der Liebensweisen. Was das bedeuten soll, hat man vielleicht noch auf Grund der Schulüberlieferung, die den mailändischen Schüler Gaudenzio Ferraris mit Raffael verband, am Ende des sechzehnten Jahrhunderts gewußt. Leser von heute müssen, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, Goethes Katalog der philostratischen Gemälde samt seinem Nachtrag zu Hilfe nehmen. Denn ist die Art des Sehens, durch welche das Raffaelwerk erst möglich geworden, heut nicht mehr gekannt, so ist die Art des Liebens, von welcher Goethe und Lomazzo handeln, geradezu verschollen. Drum hilfts nicht viel, wenn an ein Bild wie das »Traum des Ritters« genannte (in London) der Maßstab des neuen Beurteilers gelegt wird. Man kann wohl vermuten, der vor dem Lorbeerbaum eingeschlafene junge Krieger, der sich seinen Schild zum Kissen macht, wäre etwas wie ein Herakles am Scheidewege, an den links und rechts die Tugend mit Buch und Schwert, die Wollust mit dem Myrtenzweig in der Hand herantreten, jede aut ihre Weise überredend, während die Landschaft da draußen nicht aufhört glücklich zu sein. Ähnliches habe der Veroneser Caroto dargestellt, und ein Holzschnitt in Sebastian Brants »Narrenschiff« käme der »Komposition« so nahe, daß man von Beeinflussung sprechen dürfe. Uns ist gewiß, daß hier weder eine romantische Abwandlung der Heraklessage noch auch die Entnahme eines beim deutschen Holzschneider gesehenen Motivs vorliegt, sondern ein durch Raffaels Dichter Dante erregtes Bild grundmäßigen Jugendgefühls. Dantes XIX. Sonnett findet sich hier gemalt, aber ein Aufschluß psychologischer Art kann auch aus diesem nicht geholt werden, denn wie geheim schließt es mit der Antwort, die »mein süßer Herr, der Quell des adeligen Sagens« dem Schläfer gibt: man könne Schönheit lieben aus lustvollem Drange und könne Tugend lieben um des hohen Handelns willen. Uns ist dies dichterische Bild des Schläfers, der über nacht zum Helden aller Liebensweisen reift, dem Blume, Buch und Schwert gereicht werden zum Zeichen der Gewalt über die Schönen, Starken und Weisen mehr noch. Es ist uns Raffaels Traum vom ritterlichen Maler Giorgio da Castelfranco, von diesem insgeheim erwidert in dem Heiligen Ritter Liberale zu Füßen der

Thronenden Madonna, die Giorgio, wie Raffael seinen »Traum«, für die Heimatstadt gemalt hat. Ohne den Gefährten Franziskus, als gesonderte Gestalt, den Blick traumhaft gesenkt findet sich der Liberale noch einmal (in London). So überrascht es uns nicht, in nächster Nähe des Giorgione einer dem Schlafenden Ritter Raffaels brüderlich verwandten Figur zu begegnen: dem schlafenden Endymion des Cima da Conegliano.

Noch einmal setzt Raffael mit der jugendlichen Lust des Genius in rascher Folge den Umkreis der Gestalten seiner Welt beispielhaft aufzurichten, zu einem durch Dante bestimmten Bilde an. Der kleine Heilige Michael (im Louvre) ist wegen seiner offenkundigen Darstellung der Täuscher und Räuber aus Dantes Inferno und wegen der in düsterer Ferne aufbrennenden Höllenstadt Dis oft berühmt worden. Es genügt nicht Dantestellen zu zitieren, um glaubhaft zu machen, daß Raffael, in Verlegenheit um einen neuen wirkungsvollen Hintergrund seines Michaelbildes, die Missetäter aus dem Inferno hervorgeholt hat. Er hätte sich in dem Fall mit den nordisch gesehenen Spukwesen begnügen können, die man mit einem dem Herzog gehörenden Bild des Bosch in Verbindung bringt. Näher liegt schon anzunehmen, daß seines Herrn unfreundliches Geschick die unmittelbare Veranlassung zu dem so und nicht anders gefaßten Vorwurf gewesen sei. Dann wäre das Ungetüm, auf das der stürmisch andringende Jüngling tritt, der falsche Cäsar, jener düstere Sohn des Borgia-Papstes, den Raffael in Rom gesehen haben mag, und der im Sommer des Jahres 1502 Staat und Stadt Urbino überrumpelte und einnahm, während Guidobaldo nach Venedig und nach erfolgter Rückkehr bald ein zweites mal nach Città di Castello fliehen mußte. «Damit sie nicht einer um den andern vom Drachen verzehrt würden», schloß nun der Peruginer Giovan Paolo Baglioni nach anfänglicher Gefolgschaft mit andern Edeln gegen Cesare einen Bund. Im Laufe des Juli hatten Cesares Truppen Urbino erobert, unterstützt von Leonardo dem Festungsingenieur, der im Frühjahr in Cesares Dienste getreten war. Indess Leonardo im geplünderten Urbino ein Taubenhaus abzeichnet und Lauranas Treppe im Herzogspalast skizziert, mag Raffaels zürnendes Bild entstanden sein. In dem kriegerischen

Engel, der uns anderswo als Geißler und Henkersjüngling und in einer von später Hand roh aufgehöhten Jünglingszeichnung zu der Tugend im «Traum des Ritters» (Weimar), selbst noch im großen Michael des Louvre wieder begegnet, ist man versucht, einen jener Baglionen, den achtzehnjährigen Simonetto etwa verherrlicht zu sehen, dessen einziger Kampf gegen verräterische Übermacht in Raffaels Peruginer Zeit fällt. Allein über ihn, wie über den Spuk des Grundes hinausführend bleibt uns der unnennbare Schmelz, das Unbesorgte, das nur aus dem Traumreich des Jugendlichen stammen kann. Denn da wohnt grausam Wildes und zart Beschwingtes arglos beieinander.

Herzog Guidobaldo war damals schon der Leidende, von dem das Wort Castigliones, wonach des Herzogs Federigo größte Tat die Erzeugung eines solchen Sohnes gewesen, nicht mehr ganz zu gelten schien. Doch ruht sein früherer Glanz auf einem andern Kriegerbild, das Raffael nach der glücklichen Rückkehr Guidobaldos für ihn gemalt hat, vielleicht in Erinnerung an den einst siegreichen Jüngling, den Santi und Francia als Georg zeigten. Raffaels heiliger Georg (Petersburg) gibt die letzte Wendung jenes Kampfes wieder, welchen der Kleine Michael, den mehr als nur ein Ungetüm bedrängte, für Guidobaldo eingeleitet hatte. Es ist der Kämpfer mit Licht: der Glanz seiner Rüstung, die Weiße seines Schimmels und sanfter Schein von Auge und Antlitz treffen das Untier, das nur im Dunkel stark ist. Raffaels Ehrung des sanften Herrschers Guidobaldo hat, durch Zeichnungen ermöglicht, nicht nur im umbrischen und ferraresischen Kreise fortgewirkt, die Spuren seiner Wirkung lassen sich bis nach England, wohin Castiglione das Bild als Gabe des Herzogs für den König brachte, verfolgen.

Der Krönung Mariä von 1503 im Vatikan, gemalt für einen Altar der Oddi in San Francesco zu Perugia, würde man nicht ansehen, daß viele Hände für sie eifrig waren, so aus einem Guß erscheint dies umbrische Frühlingsbild zur Feier des holdesten Menschenfrühlings. Manche sind sogar geneigt, darin den ersten ganz gesicherten Raffael zu erkennen. Dennoch, sehen wir genauer zu, so finden wir eine stattliche Schar von Helfern mit am Werke, nicht zum wenigsten in den verschiedenen Händen

der ziemlich zahlreich erhaltenen Zeichnungen unterscheidbar. Sollen wir sie beim Namen nennen? Andrea l'Ingegno als Finder der Apostelgruppen zur linken und rechten des Sarkophags, aus dem die Lilien sprossen, der urbinatische Freund Genga Zeichner eben dieses Sarkophags und möglicherweise Helfer an den Predellen, Penni, dem der Florentiner Ahne Angelico den Sinn für die Krönungsgruppe erschloß und der im Staffelbild der Anbetung den königlichen Knaben des Folignogastmahls nun als Jungen König feiert, auf den hin der älteste statt vor dem Kind zu knien, die heilige Familie weist (reiner gefaßt in der Stockholmer Zeichnung). Sie selber würden es nicht wünschen genannt zu werden, sie würden den schönsten Lohn darin erblicken, daß sie zum Ruhm des jugendlichen Meisters ihr Teil beisteuern durften. Und wahrlich: schaut man in der Liller Zeichnung das betend erhobene Antlitz des Apostels Thomas, sichtbare Mitte nicht nur der zwölf dort unten, sondern des ganzen Bildes, so mag man der Verfassung ein wenig näherrücken, in welcher hier Alt und Jung ans Werk gegangen sind. In diesem erhobenen Haupt ist etwas vom Schauer des dorischen Knaben, der von den Priestern auserwählt, nach Umlauf der heiligen Fristen durch das Tal des Peneios zu wandern hatte, des Gottes frühere Wanderung wiederholend, um auf dem Wege und am Altar von Tempe angelangt, den Gott selbst darzustellen (Otfried Müller). Da müssen wohl auch Opfer gebracht worden sein. — Ein weiteres Blatt in Lille, nicht von derselben Hand wie das vorige, zeigt den Versuch, den fast unenthüllbaren Charakter jener ersten Zeichnung für die Zwecke des Altarbildes umzuformen. Im Bilde selbst ist denn auch weniger davon erhalten, nur darf uns der schon in der zweiten Liller Zeichnung studierte Rhythmus der offenen Hände, durch die der Gürtel der Madonna gleitet, freuen. In gleichem Verhältnis zeigt der geigende Engel zur linken Christi den schwachen Widerschein einer Zeichnung des Britischen Museums. Auf der Rückseite der zweiten Liller Zeichnung hingegen findet sich, durch rohe Hand entstellt, die Krönungsgruppe in Jünglingsfiguren gezeichnet. Die betende Jünglingsmitte, vorgebildet im Thomas der Krönung Peruginos der Sixtina, in Pinturicchios Himmelfahrt Mariae (Neapel) dann nach dem neuen Bilde

abgewandelt, scheint, im Gegensatz etwa zu der heimlichen Feier des ewigen Kindes in Botticellis »Krönung«, den Umbrern ganz zu eigen. Freilich der betende Delphier der ersten Liller Zeichnung wäre ihnen am Ort, wo sie den Folger der Holden Jungfrau zu finden begehrten, fremd erschienen.

Das Werk endlich, mit dem Raffael und sein Helfer Penni von Umbrien Abschied nehmen, das Sposalizio der Brera ist nicht für Perugia, sondern wieder für Città di Castello gemalt, für den Josephs-Altar der dortigen Franziskanerkirche. Dennoch: die Landschaft, in welcher der berühmte Zentralbau des Sposalizio in schönen Maßen ansteigt zum rund geschlossenen Blau, deutet eher auf das in Perugia Gesehene und Erfahrene. Wer einmal zu günstiger Stunde auf dem Platz stand, auf den der Rione S. Angelo mündet, wo sich hoch überm flachen Land ein frühchristlicher Rundtempel zu Ehren des Obersten Engels erhebt, den wird der Eindruck nicht mehr verlassen, daß dort, mit dem Blick in die Marken, nach den »hundert Hügeln unterbrochner Fläche« recht eigentlich der Schauplatz des Geschehens gedacht wurde. — Kein Zweifel, Josef soll in dieser Vermählung gefeiert werden. Nicht eben froh, mit zuckender Stirn, trägt er die Züge des nun schon bärtigen Penni. Hinter ihm sein alter und sein neuer Meister als Freier: Perugino, im Turban, den dürren Stab geschultert, etwas mürrisch der erzwungenen Andacht beiwohnend, Raffael, der den Stab zum Bogen spannend uns voll anschaut mit dem Jugendgesicht der ersten Meisterschaft. Ein älterer Freund zwischen ihm und Perugino wendet sich Raffael zu, während vorn neben Josef der Jugendliche noch einmal, diesmal in ganzer Gestalt erscheint, das bei den Umbrern von je beliebte Motiv des Stabbrechens überm Knie mit seinem Leib erneuend. Maria hat fast noch etwas von der frühen Umbrerin. Mehr als ihr Antlitz wird vom neuen Sehen bestimmt Antlitz und Haltung der beiden Brautjungfern, die hinter ihr stehen, wie die beiden Meister hinter Joseph — die der Maria nächste hinüberblickend zu dem holden Haupt des Knaben. Ihnen schließen sich, mehr Neugierige, eine Frau und zwei Mädchen an. Der dem Josef zugeneigte Hohepriester aber deutet durch seine Neigung auf die eigentliche Legende des

Bildes, von der jene tiefere Heiterkeit ausstrahlt, die fast griechisch anmutet: über die Fliesen weg, wo Gruppen zu zweien und vieren stehen, in Unterhaltung und rege gemacht durch einen herzueilenden Boten, erhebt sich über dem gestuften Unterbau der Rundtempel mit seinem Säulenumgang und einer Tür, durch die man durch die Cella hindurch ins Freie blickt. Die Richtung des Hohenpriesters weist in eine Arkade des Umgangs auf ein anderes Paar als das zuvorderst stehende. Gewandet bis auf die Kopfbedeckung wie ein Dichter früherer Zeiten steht dort ein Jüngling, die Linke leicht eingestützt, dem zu ihm herantretenden Manne den Arm reichend, so wie wir bei Botticelli oft Dante sehen am Arme des Vergil. Links in der Vorhalle steht unterm Bogen ein älterer bartloser Mann, der auf die Beiden jenseits der Tempeltüre zeigt. An der Stirnwand der Vorhalle ist zu lesen: RAPHAEL URBINAS MDIIII. Ob Bramante, den man immer wieder mit diesem Tempel, in dem sich das Geschilderte begibt, zusammen nennt, auf der Durchreise von Mailand nach Rom durch Florenz kam, wo man gerade am Altar der Certosa arbeitete, und dort eine Zeichnung hinterließ, ob er, was wahrscheinlicher, 1504 von Rom aus in der Heimat war und in der Zeit, da das Sposalizio entstand, seinen Beitrag gab, wir wissen es nicht. Sein Rundtempel über der Stelle, wo Petrus in Rom gekreuzigt ward, stand seit 1502. Im Jahr des Sposalizio entstehen die ersten Pläne zum Bau der neuen Peterskirche, deren Grundsteinlegung 1506 erfolgt. Wenn wirklich, gemäß der Definition in Filaretes Traktat der Baukunst, Raffael zur Bildungseinheit für den Bau des Sposaliziotempels wurde, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn ein paar Jahre drauf Bramante die Gegenwart Raffaels in Rom nicht nur für Julius und die Stanzen, auch für sich selbst und seinen größeren Plan begehrte. Soviel wissen wir heute schon, weil wir es heute sehen, wie der »dichterische Maler« (ein Ausdruck Lavaters und nach ihm Hermann Grimms), der rechts von der Eingangspforte in petrarkischer Gewandung steht, den Gliedern des Baus, Bogen und Säule neben und über sich, der Pilasterwand hinter sich, dem Tambour und der sanften Kuppel sein Gesetz gibt. Wie meist finden sich Vorstufen der neuen Wirkung: in

der »Darstellung im Tempel« zu Fanò Raffael an der Säule, in der »Darstellung im Tempel« des Krönungsbildes der Jüngling unterm Bogen der Arkade. Und folgt man, von Fabrianos Jungem König aus den Marken an, der Form der schimmernden Gefäße, die in den Anbetungen die jüngsten Könige darbringen, so stößt man, wiewohl verrätselter, auf Ähnliches. Er ist im Sinne Filaretes Vater des Baus, sein »einziger Erzeuger«, drum steht sein Stiftername an der Stirn. Der Ausführende aber, Bramante, Freund und Landsmann des Urbinaten, steht drüben im Umgang scharf gegen die Helle gerissen, wie sein Argus im Kastell zu Mailand und wie seine Waffenmänner. Er zeigt auf das Paar eines Neuen Bundes unter dem Bogen, den seine Hand um den Leib des Stifters schlug. Denn Raffael ist nicht allein dort: sein Frommer, der Maler des Sposalizio, der auch den Bau in seine Malersprache übertrug, kommt, ihm die zu Ende geführte Darstellung anzuzeigen, und wird als Lohn des Freundes sanft angerührt. Trägt im Mittelplan der Bote der Levitenschar die Kunde dieser Vollbringung von Bild- und Bauwerk zu? Die Legende beginnt auf der obersten Stufe des kunstvollen breitgetreppten Sockels, durch welchen der Tempel über den Platz hinausgehoben, womit zugleich bedeutet wird, daß dies Gebäude nicht nur Hintergrund des Geschehens vorne sei. Als wärs die Schilderung des Bildes, hört sich an, was Goethe in »Antik und Modern« über Raffael gesagt hat: »Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten«. Für Penni, der im Bilde mitgefeiert wird, bedeutet es ein anderes. Ihm hat sich Raffael mit diesem Werke zugewandt, er hat ihm erlaubt, seinen erlauchten Namen dem Bau zu leihen, mit ihm verläßt er nun die Peruginer Werkstätten.

Wie alles Bedeutende vorwärts und rückwärts weist, so denken wir beim Anblick unseres Tempels an den Preis, den der Maler Santi in seinem Gedichte der höchsten antiken Tugend zollt: jener »makellosen Freundschaft, Glorie der Alten, die unserm Jahrhundert so feindlich entgegensteht«. Dies Vaterwort begleitet den Jüngling nach Florenz. Es hat sich später dem Römischen Raffael in vorgeahnter Schwere enthüllt.

IV. DIE UMBRISCHEN BILDERKREISE

EHE wir Raffael nach Florenz folgen, hat uns ein Vorgang zu beschäftigen, der mit dem stärkeren Sichtbarwerden der Figur und des Jugendwerkes im Zusammenhang steht: neben den Werken des jugendlichen Meisters einher geht seine Feier in größeren Zyklen der drei umbrischen Meister Perugino, Pinturicchio, Signorelli. Wir haben hier eine zweite Stufe seiner Wirkung. Von der einzelnen Gestalt, die bisher durch ihn erregt und bestimmt worden ist, weiterleitend wird der ganze Umkreis einer Gestaltenwelt ergriffen und umgeformt.

Der Empfangssaal der Wechslerzunft zu Perugia, von der Werkstatt des Perugino um 1500 ausgemalt, zeigt keine durchgehend erfreuliche Veränderung des Freskenstils seit Peruginos uns bekannten früheren Freskenreihen. Ist es der enge fast quadratische und ziemlich dunkle Raum, der zu einer stets wieder gebrochenen Reihe von geringer Überschaubarkeit nötigte, seien es allzu genaue Weisungen der auftragerteilenden Händler, genug man wird des Gesamteindrucks nicht recht froh. Aber vielleicht ist es die bei aller scheinbaren Einfachheit der Anordnung nicht so rasch zu bewältigende Aufgabe, durch Maler umbrischer Andachtsbilder die antiken Tugenden sowohl wie die christverkündenden Gestalten des Alten Testaments wirklich gestaltenhaft erstehen zu lassen. So muß zugestanden werden, daß Peruginos dreigeteiltes Kreuzigungsfresko von Santa Maddalena dei Pazzi an Klarheit und Bestimmtheit der Erscheinung bei weitem nicht erreicht worden ist. Vielerlei Gehilfen aus Perugia, durch die Rechnungsbücher des Cambio für dieses Mal namentlich bekannt geworden — nur Penni bleibt gemäß seinem Schicksal, wie bisher und später, im Dunkel — haben hier etwas durcheinander, ja man kann sagen, gegeneinander gearbeitet. Die Klugen und Gerechten unter den auf Wolkenbänken sitzenden beiden Jungfrauen sind schon durch den flachen Bogen, der sie überhöht und mehr noch durch die Schrifttafeln haltenden Putten über ihnen im Stehen stark gedrückt und vor der brei-

ten, etwas leeren Hügellandschaft in der Tat ein wenig matte Griechen und Römer. Allein noch ein anderes kommt hinzu, um diesen Eindruck zu verstärken: diese meist älteren Männer, fast gewaltsam in jugendliche Rhythmen gebracht, vermögen denn doch nicht mitzuschwingen und sind deshalb in ihrer Würde beeinträchtigt, leicht komisch. Es scheint ein Gesetz zu sein, daß bestimmte Jugendbewegungen über ein gewisses Alter hinaus nicht ohne Schaden übertragbar sind, ob es sich nun um ganze Gestalten oder um Bildnisse handle. Dem Andrea l'Ingegno, der hier gewaltet hat, fehlte offenbar die Kraft des Widerstandes, durch welche erst in einem Zwist höherer Art auf Grund einer neuen Erscheinung Bild werden kann. Anders schon muten die Krieger und Weisen daneben an, wie jene zu dritt gereiht. Die drei Krieger, in der Mitte der Grieche Leonidas sein Schwert ziehend, verraten die Hand des Meisters: es ist die Michaelsgestalt dieser Zeit, mehr florentinisch gesehen, in der kernhaften Art von Ghirlandaios Römerhelden der Sala dei Gigli in verschiedenen Bewegungen abgewandelt. Neben ihnen gelang es denn auch dem Andrea, seine Mäßigen, zumal den Cincinnatus zur rechten so zu kräftigen, daß sie sich behaupten unter der Gestalt der Mäßigung, die, eine Schwester des Thomas im Abendmahl von Foligno, wie jener mit Einschenken befaßt ist, hier von Kanne zu Kanne den Wein mischend. Zu ihr hinüber aber blickt, gepanzert und auf ihr Schild gelehnt, während die Rechte ein Zepter fest umgriffen hält, eine Fortitudo von so mächtiger Holdheit, daß wir durch sie eine Ahnung gewinnen, wie die nun voll erblühte Gestalt hindurchstrahlt durch weibliche Medien. Wo solche Bildungen möglich sind, haben wir jeweils im Bildner den stärkst Ergriffenen zu erkennen: wer dies ist, kann nach dem Vorangegangenen nicht zweifelhaft sein. Die völlige Unvereinbarkeit der Fortitudo-Gestalt und einiger andern mit dem Durchschnitt des im Cambio Geleisteten hat auch hier dazu geführt, Raffaels unmittelbaren Anteil zu behaupten selbst auf die Gefahr hin, daß er erst 1504 von Florenz aus und nach dem Anschauen von Leonardo-Werken dazu befähigt worden wäre. Im Gegensatz zu den kleinen Raffaelischen Tafeln besteht durch Inschrift und vorhandene Akten ein Hinweis auf die Zeit der Entstehung

um 1500, doch reichen die Zahlungsvermerke bis 1507. In der »Verklärung Christi« als Verkörperung des Glaubens: Hic est filius meus dilectus haben wir, was die drei Jünger auf dem Berge betrifft, eine mit wachen Gestalten erneuerte Bildung der schlafenden Jünger des Ölbergs der Uffizien. An derselben Rückwand befindet sich die Anbetung des Kindes. Bezeichnet das Verklärungsbild den Umkreis des Assisiaten Andrea, so diese Anbetung der Hirten den des Landsmannes Tiberio. Dafür, daß Pinturicchios Werkstatt sich um den Schmuck der Decke besorgt zeigte, wo die Planetengötter voran Jupiter, zu seinen Füßen der schöne Schenke, um den Sonnengott Apollo kreisen, ist in den anbetenden Hirten der Meister jener Werkstatt mit dem zu Feiernden in Verbindung gebracht, und über ihnen in der offenen Pfeilerhalle singen gegen die helle Luft der Landschaft stehend drei Engel: Gloria in excelsis Deo. Hinter dem andreahaften Joseph kniet sein Lieblingsschüler Luca. Gegenüber den von den Tugenden beherrschten Tapferen und Mäßigen aber finden sich diesmal zu zwölft und in zwei Reihen, so daß jeweils ein hinterer Kopf zwischen zwei vorderen Figuren erscheint, die Propheten des Alten Bundes und zu ihrer linken die sechs Sibyllen. Sie alle stehen ein wenig unter dem Zeichen des Engels von Tolentino, ihr Spruchband schwingt wie dort um Arme und Schultern. Über der hinter den Gruppen niedergehenden Talsenke der segnende Gottvater als Verkünder der Erlösung. Zwischen zwei Gestalten, wennschon die eine in der hinteren Reihe der Männer, die andere zuvorderst bei den Frauen weilt, besteht eine geheime Verbindung. Daniel als seherischer Knabe zwischen Moses und David, nur sichtbar als Haupt und deutende Hand, mit einer edelsteingeschmückten Kappe, deren Ränder sich in Voluten über dem offen fallenden Haar aufbäumen, beherrscht mit dem sanften Blick der dunklen Augen im vollen weichen Rund des hell schimmernden Antlitzes die Prophetenschar. Die cumäische Sibylle kann ihn nicht sehen, denn sie steht ja inmitten ihrer Schwestern, und König Salomo, der zu ihr hinüberschaut, muß ihr den Anblick des Knaben verdecken. Dennoch ist sie Priesterin durch ihn, von ihm »der zarte Widerschein«, und die so Erfüllte zeigt uns, wie der halb Verborgene schreiten würde.

Ihr Erfülltsein macht sie einsam unter den Schwestern und hat ihr den tieferen Blick gegeben. Am Halssaum ihres Gewandes finden sich die Initialen R S M V, welche im Jahr des Tolentiner Altars die Deutung zulassen: Raffael Santi Magister Urbinas. Man hat so lange an ihnen herumgedeutet, bis man entdeckte, daß sie sich zwanglos in Robertus Monte Varchi auflösen ließen, einem der damaligen Gehilfen Peruginos am Werke. Die Ähnlichkeit Daniels mit dem jungen bogenspannenden Freier des Sposalizio hat andererseits dazu geführt, diesen und etwa noch die cumäische Sibylle der Hand Raffaels zuzuschreiben. Wir werden uns damit abfinden müssen: die Raffael-Signaturen am Saum der Madonnen und Sibyllen wollen ursprünglich nichts anderes als die Aufschrift am Tempel des Sposalizio: der Bau Gefäß seines Leibes, das Weib Geschöpf seines höhern Daseins, erst belebt, wenn von ihm durchdrungen. Es ist nicht immer so, aber hier. Wie jene Schnörkel RAP. UR. im Gastmahl von Foligno unabhängig von dem malerischen Stil zur Zuschreibung an Raffael bewogen, so erging es auch einer Auferstehungspredelle des Kreises (in München), deren junger schlafender Wächter halb verborgen RAFAE ∞ SANSIVS im Schilde führt.

Unter einer gemalten Arkade an der Eingangswand steht, die Rechte eingestützt, in der Linken einen kurzen Stock, als Vertreter echter Bürgertugend Cato mit den Zügen des Meisters Perugino, augenscheinlich von dem treuen Meistergehilfen Andrea gemalt. Der kurze Stock sieht aus wie ein Malstock und sehr geeignet, zurechtsetzenderweise an den zum Teil recht mäßigen Figuren der Wände ringsum spazieren geführt zu werden. Diese Figur ist bei weitem die beste aller Männerfiguren des ganzen Werkes und zeigt zur genüge, daß die Mitarbeiter Peruginos keine Erfinder waren wie Peruginos Lehrgenosse Leonardo und, notgedrungen, dessen Schüler. Trotzdem der Kopf nicht mit der fast boshaften Genauigkeit gemalt worden ist wie Peruginos Bildnis, aufgehängt an dem ornamentierten Pfeiler nebenan, vermissen wir in der ganzen Gestalt nichts Wesentliches, was uns am Bilde des Meisters wert ist. Nicht ohne Empfindsamkeit gezeigt merkt man ihm doch alle Züge an, die wir von ihm erwähnten, und fast

ist man versucht zu finden, er sei als Substanz antiker als die benachbarten Helden und Weisen des Altertums, ja wir dürfen uns dieser Feststellung freuen, denn sie ist uns eine Gewähr dafür, daß der Lebensboden, auf dem das Werk gewachsen ist, trotz mancher Schwäche und Lässigkeit im tiefsten gesund und nahrhaft war. Daß Perugino daneben auch ein wenig brutal und sehr mißtrauisch sein konnte, bezeugt uns neben Vasaris Aussage das schon erwähnte Bildnis am Pfeiler, aus dem dieselbe Auffassung spricht wie aus Pinturicchios Selbstporträt in Spello von 1502, das ebenso launig fast als Maleratrappe irgendwo aufgehängt ist. Von allen Bildnisdarstellungen seit Peruginos Selbstporträt in der »Schlüsselübergabe« der Sixtina mutet uns keins so meisterlich an wie dieser Cato der Wechslerzunft — auch Pennis viel feiner gemalter Perugino der Galerie Borghese nicht, wo die gut gemeinte aber zu weit getriebene Angleichung des Fünfzigjährigen an Raffaelisches den Bildnischarakter schwächt.

Der andere Meister von Perugia hat kurz nach Vollendung der Cambiofresken einen noch größern Freskenauftrag erhalten. Pinturicchio ist 1502 zu Tode krank gelegen und hat sein Testament gemacht. Doch schon im folgenden Jahre treffen wir den Unverwüstlichen in Siena, wo seiner der große Auftrag harrte erteilt von dem Neffen weiland Papst Pius II., Kardinal Francesco Piccolomini, der selber als Pius III. im Herbst dieses Jahres 1503 den päpstlichen Stuhl bestieg, um einen Monat darauf durch seinen Tod dem großen Julius Platz zu machen. Es galt zur Ausschmückung der Dombibliothek das Leben Pius II. in einer Freskenreihe zu verherrlichen, und da Äneas Sylvius, bevor er Papst geworden, viel gesehen und erfahren hatte, war dem Meister lebendiger Schilderungen und festlichen Prunkes ein reiches Feld künstlerischer Betätigung zugewiesen. Wir kennen nicht mehr die Freskenzyklen, die Pinturicchio nach der Ausschmückung der Borgiagemächer im Belvedere und in der Engelsburg für den Borgia-Papst Alexander gemalt hat. Uns bedeutet deshalb von allen seinen

größern Werken der Schmuck der Libreria zu Siena nicht nur zeitlich Pinturicchios letztes Meisterstück. Er durfte 1502 nicht sterben, denn er hatte die Summe dessen zu ziehen, was ihm seit dem Eintritt Raffaels in den umbrischen Malerkreis an Kräften zugewachsen war.

Den in den Raum der Libreria Eintretenden empfängt in der Tat ein selten festliches Bild. Die Sienesen haben von je hoch hinaus gewollt und im Wettkampf mit andern Städten sich oft übertan, wovon der grandiose Torso ihres Domes beredtes Zeugnis ablegt. Hier aber in der Libreria verspüren wir nichts mehr von dem Ungenügen des Draußen. Ein Saal, dessen Längswände und Rückwand gemalte Pilaster in zehn Felder gliedern, weitet sich durch die in Bogen abschließenden Wandbilder zur offenen luftigen Halle, von der aus man teils in Landschaften, zum andern Teil in tiefe Innenräume blickt. Die antike Gruppe der drei Grazien, um diese Zeit von Rom nach Siena überführt, steht inmitten, und es ist hier dem umbrischen Meister gelungen, sich durch die Gegenwart des einzigartigen Werkes, das auch Malern den Zugang zur Bildnerei erschließen kann, nicht beschämen zu lassen. Pinturicchios Farbenfreude wird gebunden durch das herrliche Braun des Holzgetäfels unter den Bildern, das eine Art von durchlaufendem Sockel abgibt.

Der Eingangswand zunächst sehen wir als erstes Bild den Auszug des jungen Äneas Sylvius zum Konzil von Basel im Gefolge des Kardinals Capranica. Hinter dem Reiterzug schlägt ein Gewitter nieder auf die in der Meerbucht versammelten Schiffe, die Reiter aber sind im Heitern. Zuvorderst schräg ins Bild hineinreitend sitzt der junge Äneas in reicher Burgundertracht auf einem Schimmel. Er hält in der Rechten ein Schriftstück und schaut uns dabei sehr bewußt ins Gesicht, was nur geschehen kann, indem er sich in der Gegenrichtung des Pferdes scharf herumwendet. Das edlere Pferd aber, das auch reicher geschirrt ist, reitet ein Jüngling in einfachem Wams und Barett, einen kurzen Mantel um die linke Schulter geschlungen, so daß der rechte Arm, der sich lässig rückwärts auf die Schabracke stützt, vom Mantel freibleibt. In der rückwärts aufgestützten Hand hält er die Leine eines Windspiels, für diese Haltung nicht erfunden, wie uns die

schöne, das Bild ergänzende Zeichnung der Uffizien offenkundig macht. Sie macht uns auch offenkundig, als wessen Folger hier der schöne Reiter gedacht ist: des Jungen Königs Gozzolis in der Medicikapelle des Palazzo Riccardi, in welchem seinerzeit Lorenzo Magnifico als Knabe verherrlicht wurde. Neben ihm reitet ein Kardinal, der die Züge des Meisters trägt, ein weißes Maultier, das sich in auffälliger Weise nach dem jungen Reiter umwendet. Dicht hinter dem Haupt des jungen Reiters aber werden Schultern und Gesicht eines langbärtigen Mannes sichtbar, und so geschieht uns inmitten der prächtigen Kavalkade, daß wir zurückdenken müssen an die Zeit von Raffaels erster umbrischer Wanderung, als in Assisi die Kreuzigung mit dem Reiterzug entstand. Was von damals nur in dürftiger Skizze erhalten ist, ersteht nun, freilich mehr weltlich leicht, auf vorgerückter Stufe. Nicht aufgenommen, weil unverträglich mit dem Zweck der Darstellung, wurde ein durch eine weitere Uffizienzeichnung überliefertes Motiv, der neben dem jungen Reiter daherstürmende Kriegerjüngling, der flatternden Haares, den Kopf zurückgeworfen hingebend zum Herrn emporblickt. Auch dieser Jüngling ist nicht hier erfunden, sondern hat seinen Vorgänger in einem der Knappen des griechischen Kaisers Palaeologus im Anbetungszuge Gozzolis, ein Hinweis mehr, daß in starken Zeiten, unbekümmert um die entwicklungsmäßig gesehene Geschichte der Kunst, nicht so sehr der Stil als das Lieben Künstler zu Künstler führt.

Nun wird geschildert, wie Äneas Sylvius als Gesandter vom König von Schottland empfangen wird. Der Jüngling ist nicht mehr porträthaft, denn für seine jugendliche Würde und Anmut waren nicht zu übergehende Vorbilder geschaffen worden: der Engel von Tolentino, aus Raffaels erstem Altarwerk zu Città, und der Junge König der Predelle zur Krönung Mariä für S. Francesco in Perugia. Um ihn her stehen schützend und deutend die treuen Gefährten. Zur Klärung dieses Vorgangs mag der Umstand beitragen, daß in derselben Zeit Raffael von den Altersgenossen der Peruginer Werkstätten in »Anbetungen« gern als ihr Junger König gefeiert wird (Bilder Eusebio da S. Giorgios in Perugia, Lo Spagnas und Bertuccis in Berlin).

Es folgt des Äneas schönster Tag: Kaiser Friedrich III. krönt den vom Gegenpapst Felix zu ihm Abgesandten zum Dichter und, wie es in einer Vita Silvios heißt: er wird bald unter die Freunde des Cäsars aufgenommen. Daß Federicus Cäsar dem Dichter den Lorbeer gibt, ist nach Aussage des Chronisten eine bei den Germani übliche besondere Auszeichnung für Dichter. Die über gestuftem Unterbau hinten aufragende Wandelhalle, die mehr einem Belvedere gleicht, läßt an das Sposalizio denken. Sein Architekt jedoch kann nicht Bramante sein, wohl aber ein anderer Landsmann Raffaels, der mit Penni gleichaltrige Urbinate Genga, der in dieser Zeit abwechselnd bei Signorelli und Perugino tätig war. Vielleicht ist es auch gar nicht so sehr der Bau, der etwas von der Luft jenes dichterischen Bildes an sich hat. Vielleicht ist es der Umstand, daß hier die Ehrung des jungen Dichters umrahmt ist von Menschengruppen, die den Gruppen des Sposalizio verwandt sind. Dies Gefühl trügt nicht: zur linken des thronenden Cäsar der Schöne weist seine Gefolgschaft, eine Schar von zehn Männern und Jünglingen, auf den knienden Dichter hin, dem sich der Lorbeer aufs Lockenhaar niedersenkt. Der Schar voran die beiden Peruginer Meister, die Gehilfen in dichtem Kreise hinter ihnen. Als Zwischenstufe zwischen den Fresken der Borgiagemächer — mit dem ersten umbrischen Malerkreis — und der Sieneser Gruppe erscheinen die Umbrer mit dem fünfzehnjährigen Raffael in einer Zeichnung der Sammlung Robinson, die wahrscheinlich die rechte Seite einer »Disputation« aus Pinturicchios zerstörten Fresken der Engelsburg wiedergibt. Wir verstehen nun besser Vasaris Bemerkung, Raffael habe dem älteren Freund Pinturicchio Entwürfe für die Sieneser Freskenreihe geliefert, nachdem ihn Pinturicchio eigens nach Siena geführt. Gehören zu den Entwürfen, von denen Vasari selbst einige zu besitzen meinte, die wenigen uns erhaltenen, so genügt ein Blick, um Vasaris Angabe von ihrer Buchstäblichkeit auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. Die Freskenreihe selbst zumal das Bild der Dichterkrönung, lehrt uns überdies, daß das Gewicht auf Raffaels Gegenwart in Siena zu mindest während der wichtigsten Zeit der Entwürfe zu legen ist. Der Schöne hinterm thronenden Cäsar führt nicht nur des Kaisers Ratgeber an, er erscheint noch

einmal als Erster einer Knappenschar im Mittelgrund. Ohne selbst das kurze Schwert, das ihm quer über die Lenden hängt, zu führen, steht er im bekannten Barett, die Hand am Stabe sinnend da und schaut wie seine fünf Gefährten der Krönung zu. Dieser Gruppe kommen nahe die Knappen auf einer Taufe Christi der Peruginoschule (Zeichnung des Louvre), dann die herrliche Zeichnung Pinturicchios in den Uffizien und die andere der Uffizien, Raffael zugeschrieben und der Libreriagruppe am nächsten. Auch diese Knappenschar stellt die Erneuerung einer vorgeformten Szene dar: der junge waffenlose Gott der Krieger folgt auf den mittebildenden jungen Adligen in einer der anonymen Bernhardinstafeln zu Perugia. Das Halbrund um den Thron des krönenden Kaisers wird geschlossen durch Paare von Freunden in allen Altersstufen. Vier solcher Paare sieht man noch weiter rückwärts auf der breiten Treppe und in der Wandelhalle stehen. Der Giebel des Hallenbaues wird überragt vom jungen Liebesgott. Als einzige Zeichen einer andern als dieser dichterischen Welt sieht man auf der rechten Terrasse die häusliche Szene und in Lüften den Falken, der auf eine Wildente stößt.

Es ist nicht hier der Ort zu schildern, was ferner sich reihum zuträgt und wie es gezeigt wird. Nur bei den letzten beiden Bildern müssen wir verweilen als wirklich letzten Äußerungen dieses Schulkreises um den Raffael der Peruginer Zeit. In der Kanonisation der heiligen Katharina von Siena durch Pius II. blicken wir im oberen Teil wie in einen Hochchor, in welchem sich die Heiligsprechung vollzieht. Unten im Schiff aber bewegen sich unter einer Menge von Kerzen haltenden Mönchen Bilder mythischer Gegenwart: der Knabe und der Jüngling Raffael im Umgang mit Meister Pinturicchio und den beiden assisiatischen Gehilfen. Schon in seinem «Christus die Doktoren lehrend» zu Spello hatte der Meister den damals bereits Achtzehnjährigen nicht nur als den Lehrenden der Mitte, sondern zuvorderst links auch als den jungen Schüler seiner Werkstatt gezeigt, wo ihm von einem tollen Buben von unbändiger Fülle gehuldigt wird. Hier nun im Augenblick, da der jugendliche Meister sich anschickt in die Toscana zu übersiedeln, zeigt Pinturicchio links den Schüler Raffael der

ersten umbrischen Zeit zwischen Andrea und sich selber, der auf ihn schaut. Drüben aber, doch auch zuvorderst, steht in mönchischer Tracht Tiberio und zeigt nicht nur dem Mönch und der Nonne hinter sich den Ewigjugendlichen, er zeigt ihn auch uns und allen, die vor uns des Bildes ansichtig wurden. Durch das Tor, das der mönchische Gehilfe und der kerzenhaltende Knabe vorne bilden, schreiten einwärts dem Hochchor zu, Arm in Arm der alte und der junge Meister: Raffael, den Pinturicchio unterfassend und sprechend zu ihm gewandt, auf die Heiligsprechung weisend.

Das letzte Bild, das Pius II. kurz vor seinem Tode darstellt, wie er zu Ancona in den Marken zum Kreuzzug treibt, gibt ein letztes Mal die Schule Umbriens. Um die Sedia des sterbenden Papstes geschart als vordere Träger nun der junge Meister und sein Helfer, der junge Meister nicht mehr meisterlich wie nebenan, sondern, im Rhythmus des Thomas der Krönung als treuester Diener seines höchsten Herrn.

Man spricht bei Betrachtung von Werken der Kunst, besonders der Renaissance, nicht ungern von Kompositionsgesetzen, die in ihr sichtbaren Ausdruck gefunden hätten. So ganz jedoch vermag der auf geometrische Gebilde, auf kontrapostische, im besten Fall tektonische Entsprechungen eingestellte Sinn mit daher abgeleiteten Erörterungen das Leben und mit ihm das Gesetz der Bilder nicht einzufangen. Da in der besprochenen Freskenreihe ein Gesetz der Bildung wirksam wird, das sich später im römischen Raffaelkreise zu mächtigen zyklischen Darstellungen auswirkt, darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß in allen guten Bildern des Raumes der Libreria, wie sehr sie diesen Raum auch schmücken, formale Gesichtspunkte kaum entscheidend waren vielmehr der innere Bildsinn, von welchem an Hand einiger Bilder zu sprechen versucht worden ist. Wir haben gesehen, daß es sichtbare und heimliche Mitten von Darstellungen geben kann und wie von der geheimen aus nicht selten das ganze Bild bewegt wird bis hinein in die vom fertigen Werke aus gesehen rein formalen Angelegenheiten. Über die Gewichte und Entsprechungen im einzelnen Bilde hinaus haben wir aber noch geheime Entsprechungen zwi-

schen den Darstellungen, die einander gegenüberliegen, sich gewissermaßen anschauen: darin gehen der Libreria voraus die Wandbilder der Sixtinischen Kapelle mit den sich entsprechenden Stiftungsbildern des Alten und Neuen Bundes. Angeführt mögen werden der Reiter und der Papstträger des ersten und letzten Bildes, der junge Äneas beim König von Schottland und drüben Raffaels Gegenwart bei der Heiligsprechung, der Cäsarschöne der Dichterkrönung und der Papstschöne in der Versammlung zu Mantua.

Die Ausschmückung der Capella Nuova des Doms zu Orvieto, die Fra Angelico um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts unvollendet gelassen hatte, weil ihm während der Arbeit an der Decke ein Gehilfe zu Tode gestürzt war, sollte seit Anfang der neunziger Jahre dem Perugino anvertraut werden. Da dieser stets zögerte und 1499 wegen der zu beendenden Cambio-Fresken den Auftrag erst recht nicht übernehmen mochte, wurde er dem gerade in Orvieto weilenden Signorelli vergeben. Signorelli, der kurz zuvor die kriegerischen Wandbilder im Kreuzgang des Klosters Monte Oliveto bei Siena vollendet hatte, fing in der Kapelle damit an die Decke fertig zu malen, angeblich nach noch vorhandenen Entwürfen Angelicos. Seine Hauptleistung aber sollte der Schmuck der großen Bogenfelder unterm Kreuzgewölbe werden, mit denen er im Frühjahr 1500 beginnen konnte. Die Fresken über dem Bogen der Eingangswand und an der Fensterwand mitgerechnet sind es im ganzen sechs Darstellungen aus dem Bereich des Jüngsten Gerichts: überm Eingangsbogen der Kapelle, die das rechte Seitenschiff des Domes bildet, der Weltuntergang, gegenüber an der Fensterwand der Zug der Auserwählten und der Zug der Verdammten zu beiden Seiten des Fensters, an den zweigeteilten Längswänden der Kapelle aber, vom Licht des hochsitzenden Fensters am vollsten getroffen, links der Sturz des Antichrist, daneben die Auserwählten im Tale Josaphat, rechts die Auferstehung des Fleisches und der Sturz der Verdammten. Bei längerem Betrach-

ten zeigt es sich wie meist in solchen Fällen, daß drei Themen vom Meister grundlegend behandelt wurden und daß die drei weiteren verwandten Darstellungen mehr oder weniger Werkstattabwandlungen der ursprünglichen Schöpfung sind.

Das erstbegonnene der Wandbilder, zur linken der Eingangswand, gibt die seltene Darstellung vom Sturz des Antichrist. Schauen wir aber näher zu, so werden wir gewahr, daß dieser Sturz nur als Hintergrundsmotiv oben in Lüften vor sich geht, wo der niederfahrende Engel den auffahrenden Antichrist und seine Anhänger unten auf der Erde vernichtet. Gezeigt wird vorn der Triumph des Antichrist. Wie man etwa auf Florentiner Truhenbildern auf einem Postament einen Jüngling stehen sieht, in der Hand ein goldnes Geräte, das ihm dargebracht worden ist, während zu Füßen des lebenden Standbildes viel köstliches Gut gehäuft liegt und von beiden Seiten eine Schar von Jünglingen, Jungfrauen, aber auch ernsten Männern mit Gaben von edler getriebener Arbeit sich zum Jüngling der Mitte hinbewegt, Opfer des Goldschmucks am Altar der Vaterstadt, so sehen wir hier in seltsamer Verkehrung den Antichrist auf dem Piedestal der Mitte und neben ihm Satan als Einflüsterer. Kostbares Gerät hat sich schon untermischt mit Geld vor seinem Piedestal gehäuft, doch scheints noch nicht genug. Die Menge vorn zu beiden Seiten will noch betört werden, als Hauptgruppen der Verführung links und rechts ein Mann und ein Jüngling, ein Greis und ein Jugendlicher. Der Mann zur linken, der aus einer Geldkatze dem der Mitte zu schreitenden und sich umwendenden Jüngling mit dem langen gescheitelten Blondhaar Geld in die offene Hand zählt, während er zugleich den fast schamhaft Niederblickenden düsterscharf ansieht, trägt die Züge des Antichrist: dasselbe knochige von krausem Kinnbart umrahmte Gesicht mit den in düsterer Glut brennenden Augen unter nicht gewöhnlicher Stirn, die Nase scharf und schmal und etwas hängend, von ihr zum Munde mit der wilden Unterlippe scharfe Furchen gezogen. Die Entsprechenden rechts zeigen größere Keckheit in dem zuhörenden Jüngling, mehr böse Schläue in dem Alten. Die meisten andern sind bildnismäßig gefaßt, und wenn Vasari sagt, unter den Hörern be-

fänden sich drei Vitelli, zwei Baglioni und Pandolfo Petrucci, Herr von Siena, so wird etwas daran sein, obschon die Lokaltradition sich dagegen wehrt. Vorn aber, zunächst dem Antichrist, doch von ihm und uns abgekehrt, steht kräftig und sorglos, mit eingestemmten Armen der junge Landsknecht, bis dahin Lieblingsfigur Signorellis. Der hat sich — wie die Legionäre der Passion — nicht groß gesorgt, in wessen Dienst er sich schlägt und opfert. Er hat sich wie die Kinder, dorthingestellt, wo etwas vor sich geht, mehr um unterhalten als um belehrt zu werden. Dennoch wirkt er als Achse des Ganzen, weil er dem triumphierenden Antichrist zunächst hinüberschaut zum Schauplatz seiner Vernichtung. Uns beschäftigen Dargestellte der hinteren Reihe: über dem verführten Jüngling links vorne das sinnend geneigte Haupt eines Knaben im roten Barett. Dicht hinter dem Antichrist, wie nachträglich eingezeichnet und kaum mehr zu sehen, die stattliche Gestalt eines Mannes mit breit wallendem Bart, mit tiefen Forscheraugen zwischen der edel gebogenen Nase. Drüben, rechts hinter dem andern Jüngling und wie der Knabe im Barett der Mitte zugekehrt, das unverkennbare Profil Dantes im herkömmlichen Capuccio. Zu äußerst rechts in dieser Reihe steht neben einer Mutter, die ihr Kind auf dem Arm hält, ein hagerer Mönch, der mit lodernden Augen, von buschigen Brauen überdacht, auf einen Knaben in Helm und Brustharnisch schaut und deutet, in dem wir das kriegerische Gegenbild des Knaben im Barett erkennen. Weit hinter ihnen erhebt sich ein zentraler Kuppelbau in Formen ähnlich den Bauformen in der Dichterkrönung zu Siena. Wir schreiten zur Deutung der Gestalten, seltsam erscheinend in der Menge, neben und hinter welcher gedrosselt, gemordet und geplündert wird. Aber steht denn nicht auch der Schöpfer dieses Bildes, Meister Signorelli groß am Rande vorn zunächst dem Würger und neben ihm ein anderer Mönch, welcher auf die Verführungsszene zeigt und der Überlieferung nach Signorellis Vorgänger Angelico sein soll? Der durchwandelnde Knabe, den niemand sieht, unter dessen Anhauch aber sich ringsum fromme Paare bilden, ist kein anderer als der Knabe Raffael, dies wissen selbst heute noch die Orvietaner. Sie wissen auch,

daß drüben neben den ernst besorgten Männern der Dichter und richtende Ahne Dante erscheint und daß die Forschergestalt neben dem Antichrist kein anderer ist als Leonardo. Unterm Satan auf der Gegenseite redet ein Mann, von Leonardos Charakterköpfen her bekannt, auf einen macchiavellisch aussehenden Zweiten ein. Damit nicht genug. Wir haben gehört, daß in dieser Zeit Leonardo in Cesares Diensten stand. Und wüßten wir immer noch nicht, was hier sich abspielt, so dürfte an den Freibrief erinnert werden, ausgestellt zu Pavia am 18. August 1502, worin Cesare «seinen ausgezeichneten und geliebten Diener, den Architekten und obersten Ingenieur Leonardo Vinci» empfiehlt. Trotzdem sich Cesare fast nur bei Nacht und meist unter der schwarzen Maske zeigte; sind uns seine Züge in einem Porträt der Pinakothek zu Forlì an der andern, der Nordgrenze der Romagna überliefert. Sie entsprechen bis ins Einzelne hinein den Zügen des Antichrist und des wilden Grafen mit der Geldtasche, deutlicher noch dort, wo der Porträtcharakter unverhüllter zutage treten durfte, bei dem rückwärts durch die Lüfte Stürzenden. Freilich steht fest: als Signorelli seinen Antichrist begann, war Orvieto und waren die im Antichrist dargestellten Herren durchaus auf seiten Cesares, und noch bei seines Vaters Alexanders VI. Tode im August 1503 ließen die Orvietaner im Dom, wo Signorellis Fresko damals vollendet an der Wand zu sehen war, für den Verstorbenen Messen lesen. Vorher aber im September 1502 hatten sich die dem Cesare bisher ergebenen Herren der Städte Umbriens zu Perugia gegen ihn verschworen, was Cesare veranlaßte, einige der nach Sinigaglia Berufenen am Neujahrstage 1503 erdrosseln zu lassen darunter Vitelozzo Vitelli und den jungen Oliveretto da Fermo. Erst der Tod Alexanders VI. im August desselben Jahres, führte auch Cesares Sturz herbei.

Wir sind sonst nicht gewöhnt, in den bildenden Künsten Kühnheiten der Art wie sie sich Signorelli hier erlaubte, zu begegnen. Sonst ist es der Dichter, der sagt, was kommen muß und der durch die Gewalt seines Wortes dem Geschehen nicht nur vorauseilt, sondern geheim es mitbestimmt. Daß Dante hier unter den Zeitgenossen Signorellis auftaucht, mag uns ein Fingerzeig

sein, woher ihm die Kraft zu seiner Tat erwuchs. Er hat es uns noch deutlicher machen wollen, indem er auf dem durchlaufenden Band unter seinen Fresken Dantes Bildnis und viele Szenen aus dem Inferno malte, außer Dante aber Vergil, Homer, Horaz, Ovid, Lukan: die Schöne Schule aus Dantes Gedicht. Nun erfassen wir erst den Sinn auch der Künstlerbildnisse des Antichrist: dem Signorelli ist innerhalb der Malerschulen Angelico, was in der Gruppe der Dichter dem Dante Homer »der Dichter Fürst und Ahn«. Er selbst aber darf sich in seinem Höllengesange ihm beigesellen und als den dritten, der halb noch ein Kind, dennoch durch seine jugendliche Meisterschaft die Älteren verwandelt Raffael, den er im nächsten Bild dazu bestimmt all dies zu stürzen. Vorbereitet wird dieser Vorgang durch jene Gruppe des verzückten Mönchs und des sanften Kriegers am Rande rechts. Hat uns Signorelli neben sich den Künstler Angelico von S. Marco als immer lebenden Vorgänger gezeigt, dessen Weltenrichter und dessen Knabe Daniel zuhöchst im Chor der Propheten von der Decke herab den Schaffenden stärkte, so steigt drüben der andere Bruder von S. Marco, Savonarola aus dem Flammengrabe, das ihm unter Einwirkung der Borgia Florenz kurz zuvor bereitet hatte, um darzutun, daß in dem sanften Krieger neben ihm die Erfüllung seiner wie des Bruders Angelico frühesten Träume beschlossen liege.

Rascher gewinnen wir nun den Zugang zum Sturz der Verdammten an der Wand gegenüber. Die Mittelgruppe in dem Knäuel von Würgern und Erliegenden bildet, nur durch seine Hörnung und Härung als Teufel kenntlich gemacht, der Antichrist von drüben, der einem hingeknieten Jüngling, nackt wie er und angstverzerrten Gesichts, die Hände hinterm Rücken fesselt. Daneben tritt ein Ähnlicher einem am Boden liegenden Weib auf den Kopf, um den würgenden Strick am Halse fester anziehen zu können, und noch einmal diesmal bartlos würgt der wilde Graf von drüben den drüben verführten Jüngling, der hier schreiend aufs Knie gestürzt ist und sich mit den Händen vergeblich von dem die Kehle zuschnürenden eisernen Griff zu befreien sucht, während die vorher zu beiden Seiten sich ringelnden Locken bös

zerzaust im Höllenwinde flattern. Manch kluges und manch gemeines Gesicht von drüben, schon dort an leonardische Karikaturen mahnend, erfüllt hier sichtbarer an Haupt wie auch an Gliedern seinen dämonischen Beruf. Links unter dem ansteigenden Bogen stürzen noch Zwei von Teufeln verfolgt durch die Luft, in der Mitte über dem Getümmel reitet auf dem Satan des Antichrist gezwungenermaßen ein junges Weib. Sie beide schauen nicht nach dem unteren Ziel, wohin sie fliegen, sondern seitlich herauf zu einem der drei Engel, der wie die Gefährten von Kopf zu Fuß in Stahl die Linke eingestützt hat, während die Rechte hinübergreift zum Griff des links hängenden Schwertes. Der Satan blickt neugierig und hämisch, das Weib aber von großer Scheu und schöner Ehrfurcht wie zum ersten Mal ergriffen. Dieser geflügelte Ritter ist nicht der Herrschende der Drei. Unterm ansteigenden Bogen rechts bis zu seinem Scheitel gestaffelt stehen die andern. Zur rechten des Mittleren im Sturmschritt, das Schwert aus der Scheide ziehend, heftig atmenden Angesichts, mit fliegenden Locken unterm Helm der eigentliche Kriegerengel, der die Teufel und Verdammten zum Abgrund jagt. Zwischen dem zum Schwert Greifenden aber und dem das Schwert Ziehenden steht in der bekannten Michaelsstellung der mächtigste und holdeste der Drei. Sein Schwert wird von ihm nicht berührt, die Rechte hat ein Zepter gegen das kurze Panzerhemd gestemmt, die Linke beschreibt eine offene vieldeutende Geste. Flügel wachsen ihm nicht nur an den Schultern, der Götterbote trägt auch einen geflügelten Helm und über dem meerblauen Stahl der Rüstung schimmert das gesenkte Antlitz zwischen reichem Lockenfall. Sein Blick ist abgewandt von dem verworfenen Volk, doch schaut er auch nicht unmittelbar den zum Schwert greifenden Gefährten neben sich an, tiefer abwärts wendet sich der Blick und hinüberwärts, über den trennenden Pfeiler fort zu einem dritten Bilde, dessen Erreger er zu sein scheint.

Die Auferstehung der Toten geschieht unterm Anruf zweier gewaltiger Jünglinge, die geflügelt auf den von Engelknaben umschwebten Wolken stehend in ihre fahnen- und bändergeschmückten Posaunen stoßen. Das Mittelalter hatte in der Auferstehung

der Toten die Gleichheit der Menschen vor Gott zeigen wollen, so wurden sie mit allen ihren Ehren und Zeichen ihrer Ordnungen nebeneinander dargestellt mit Kronen, Tiaren, Mitren, Kapuzen. Honorius von Autun brachte eine Doktrin auf, wonach die Gerechten am Tage des Gerichts mit nichts anderm bekleidet sein könnten als mit ihrer Unschuld und mit dem Glanz ihrer Schönheit. Diese Lehre wurde von Vincenz von Beauvais dahin ergänzt, daß der Mensch der Erde entsteigen müsse wie Gott ihn am Anfang der Welt erschuf, und jung sein ähnlich seinem göttlichen Vorbild, dem Menschensohne. Nicht weil diese Gelehrten so geschrieben und geschaut haben, erblicken wir zu Orvieto das, was eine dem Künstler fernere Zeit «die Auferstehung des Fleisches» genannt hat. Ein neuer Bildsinn ist mit dieser Darstellung rege geworden, den auch keine platonische Akademie, keine »Anatomie für Künstler« und kein Studium antiker Skulpturen allein hätte heraufbeschwören können. Nackte Körper glaubhaft hinzustellen, hat Signorelli schon in den achtziger Jahren verstanden, damals als er für Lorenzo Medici das Götterbild malte: Pan als Gott des Naturlebens mit seinen Begleitern (jetzt in Berlin), auch Schule des Pan genannt. In diesem Bilde hatte der Umbrer den Florentinern gezeigt, wie aus den hirtenmäßigen Ursprüngen seiner Heimat ein Menschengeschlecht noch möglich war, dem das einfältigste Dasein auf der noch fromm-geliebten Erde Haltung und Wuchs von Halbgöttern hatte bewahren können. Doch Pan mit dem Sternenmantel über der Schulter und dem Sichelmond über dem Haupte ist ein trauernder, ein einsamer Halbgott. Er schaut zu der Syrinx hinüber, die unbekümmert ihre Flöte bläst und unbeschadet seiner Unsterblichkeit von ihm nichts wissen mag, so wenig wie von dem weinlaubbekränzten Jüngling, der Pan zu Füßen liegt und bläst wie sie und schaut wie er. Der Jüngling an Pans Seite, der uns den Rücken kehrt, spielt einsam in die Landschaft hinaus, ohne den mahnenden Zuruf des erziehenden Silens zu beachten, ein anderer Alter schaut über den hingelagerten Jüngling weg wie Pan und dieser Jüngling zu der Nymphe hinüber, deren herbe Jungfräulichkeit sich wiederholt in einer sitzenden Gespielin hinter ihr und weiter zurück noch in einer stehen-

den. Der Künstler zeigt, wie seine Heimaterde und ihre besten Menschen die echte Herbheit, das Bergende und Nährende bewahrt haben, allein zum Leben in fruchtbar tätiger Gemeinschaft kann er seine Menschen nicht erwecken, denn hierzu reicht die Natur allein nicht aus. Er kann nur, in Menschen und Dingen, den Zauber der Erde zeigen, welcher auch die fast geometrische Pracht und Starrheit des Lineaments, der farbigen Flächen entstammt, nicht wie bei den Heutigen erzielt auf rechnerische Weise. Was Signorelli in diesem Bild und in dem gleichzeitigen Madonnentondo mit den vier Hirten (Uffizien) gegeben hatte, erneuert er in dem Bilde der Auferstehung in einem heroischen Sinn und setzt so dem idyllischen Menschtum seines Panbildes und dem dämonischen Menschtum seines Antichrist ein neues Heldenhaftes gegenüber. Die Dioskuren-gleichen Engel, deren Posaunenton die Erde zum Klaffen bringt, auf daß der Neue Mensch ihr entsteigen könne, finden in den wichtigsten Gruppen der Auferstehung ihr Widerspiel. Wie die Erweckung geschieht, sehen wir an den Paaren, die sich vorn in der Mitte zum Leben helfen. Ein Knabe ist hingekniet, um einem Jüngling, der ihn mit tiefem, doch noch halb blindem Auge verlangend anschaut, hilfreich emporzuziehen. Seine helfende Gebärde wird das Wunder tun ohne große sichtbare Kraftanstrengung. Fester schon muß der Mann daneben zupacken, der einen Jüngling an beiden Handgelenken emporziehen muß, weil der noch bis zur Brust in der starren Erde steckt, aber das Haupt des Jünglings, der sich will helfen lassen, ist so voll gläubigen Dranges emporgeworfen, daß es ihm nicht fehlen wird. Um sie her steigen andere auf, die nicht so sichtbar verbunden sind, einzelne, die schönsten, geschmückt mit dem Adel der Beter. Jene kraftvolle Gestalt, die im Antichrist uns und dem Düsteren abgewandt hinüberschaute auf die durch den göttlichen Strahl vernichteten sorglosen Gefährten, steht nun froh, hochatmend, ein Stolz der Krieger da und schaut zu den weckenden Engeln empor. Weiter rückwärts, unter den Engeln stehen zwei Dreiergruppen Auferstandener und zwischen ihnen noch einmal zwei weniger betonte Gruppen. Hüben und drüben im Hintergrunde beginnen sich die Leiber froher zu regen, beginnt der

»nackte Tanz auf offener Heide«. Von der Dreiergruppe unter dem rechten Engel, die wir früher das männliche Gegenbild von Raffaels Drei Grazien genannt haben, wird das Bild bewegt. Ihr Rhythmus ist es, der zum Lebensrhythmus werden soll. Ist hier Natur besiegt oder ist hier Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, dargestellt? An dieses vieldeutige Wort — einés der ganz seltenen, die uns von Raffael überliefert sind, der es seinen Zöglingen gegenüber soll angewendet haben — fühlen wir uns erinnert. Die Einsamkeit des Panbildes ist geschwunden. Nicht angstvoll geschmiegt unterm sichtbar gemachten Donnerton der Tuben, sondern von dem sanften Schimmer des höheren Engels erweckt, hat sich die Starre gelöst und die durch das Irrsal Gegangenen sind reicher geworden um ein tiefes Wissen. So ist der gezeigte Zustand nicht eine flüchtige Verzückung, nein ein neues Grundverhalten, ohne welches ihre Wiedergeburt nicht möglich sein würde.

Solches will uns die Umschlingung des blonden durch den dunklen Jüngling bedeuten, der tief beseligt, aber auch der ganzen Verantwortung bewußt, den jüngern an sich zieht. Von diesem, dessen Geborgenheit aus der schönen Regung der leicht die Brust des Freundes anrührenden Hand hervorgeht, haben wir die Gewißheit heldenhafter Entfaltung, so weich und golden auch die Locke über den Arm seines Freundes fällt, so unberührt vom harten Tag der weggewandte Blick die Weite sucht. An Schulter und Arm des Freundes gelehnt, steht in herber Jugendblüte ein Mädchen, das dem blonden Jüngling der andern Seite wie eine Schwester gleicht. Seit Jahrtausenden Verschüttetes steigt hier mit diesen Auferstandenen sichtbar herauf: Weisheit der Diotima, Weisheit des Sokrates, dem der Freund göttlicher ist als die Geliebte. In der heroischen Tiberlandschaft auf dem Steilfelsen an den Grenzen Umbriens, wo die Kathedrale sich erhebt zu Ehren des Wunders, das am nahen See von Bolsena sich begab und den zweifelnden Priester mit der Gewißheit des großen Opfertodes erfüllte, geschieht in der Zeit von Raffaels vollstem Erblühen die mächtigste Äußerung aus dem Kreise seiner weiteren umbrischen Heimat.

Es wäre nicht im Sinne Signorellis, von den Ahnen ganz zu schweigen, deren in Werke umgesetztes Lebensgefühl den Künstler

während dieser seiner schönsten Arbeitsjahre stärkend umgab. Wir nannten schon Angelicos Weltenrichter mit den Zügen des Seherknaben Daniel, der in seinem Chor der Propheten die Spitze hält, noch aber sind zu erwähnen die Reliefs vom Weltgericht und andere, die an der Domfassade, am Sockel ihrer Strebetürme Schüler des Giovanni Pisano zwei Jahrhunderte zuvor gemeißelt hatten. Da findet sich manches vorgebildet, was wir an der sichtbareren Stelle bei Signorelli bewundern. Auch Dante als königlicher Seher erscheint dort unter den Propheten des Alten Bundes. So wundert uns nicht, wenn wir von Vasari vernehmen, daß Giotto auf der Reise von Florenz nach Neapel eigens nach Orvieto ging, um die Arbeiten am Dome zu sehen, wo ihm vor allem die Propheten der Sieneser Künstler an der Pfeilerwand gefielen. Der Zug der Seligen mag Giotto mit veranlaßt haben, die jungen Künstler in den Kreis seiner Freunde aufzunehmen, denn Dantes großen Malerfreund, dessen »Erfindungen« nach Vasari meist aus der Dichtung oder aus Gesprächen, »wie dies häufig unter Freunden geschieht«, mit Dante hervorgegangen sind, mußte es freuen, daß auch das jüngere Geschlecht und auch die Bildner Nahrung zu ziehen wußten dort, wo sie sich am reichsten bot.

Die Feier Raffaels in Umbrien mußte so zu einer Ehrung Dantes werden, von dem »die neue Art des Sehens«, die im Bilde mit Giotto begann und in Orvieto feierlich erneuert wurde, letztlich ausging. Von Dante kam Signorelli auch der Mut — gegen Savonarolas Verbot —, in die Darstellung heiliger Geschichten bestimmte Bildnisse einzuführen. Den zweifelnden Dante, der vor der vollen Eröffnung des Geschauten sich noch scheut, beruhigt sein Ahne Cacciaguida mit dem auch für Signorelli und noch später geltenden Wahrspruch:

> Der Geist der aufnimmt würde sich nicht sorgen
> Noch glauben wenn man ihm ein beispiel male
> Von einem ursprung namlos und verborgen
>
> Und einen gegenstand der nicht erstrahle.

Ein neuer Dichter aber, der einem neuen Sinnbild Dauer hätte verleihen können, war nicht erschienen und sollte nicht erscheinen

gemäß dem Schicksal der Lebensbewegung, die wir heute Renaissance nennen.

Die stärkere Wucht des Erdendranges hat später Michelangelo zu gewaltigeren Leibern und Menschenballungen getrieben, als die Fresken von Orvieto aufzuweisen haben. Die Jugendfrische, das einzig Beginnliche von Signorellis Auferstehung konnte er nicht mehr erreichen, weil er erst nach der Wende in den Bereich des Raffaelischen geriet: der »einzig freie Augenblick« war schon vorüber, als Raffael 1504 seinen Wohnsitz nach Florenz verlegte. Das Unwiederholbare der Orvietaner Freskenreihe mag der schon 1501 und wieder 1505 durchreisende Michelangelo am tiefsten gespürt haben, wie Vasari auch zu berichten weiß, daß Signorellis Fresken zu Orvieto eine Art kanonischer Bedeutung für Michelangelo gewannen. Dies konnte nicht anders sein. Denn hier ist der Ausklang von Raffaels reinster Wirkung.

V. RAFFAEL IN FLORENZ

FLORENZ war nie reich an Standbildern. Sieht man von den obligaten des neunzehnten Jahrhunderts ab, so bleibt im Grunde nur der David des Michelangelo als Darsteller des alten Stadtstaates und der ist seit Jahrzehnten seiner eigentlichen Bestimmung, vor dem Stadthause als Wahrzeichen der Republik zu stehen, entzogen worden. Daß die Florentiner, die anfangs nach ihm mit Steinen geworfen hatten, ihn dennoch im Laufe der Jahrhunderte zu ihrem Stadtbild erhoben, darauf deutet die durch Volkssammlung kürzlich zustandegekommene Kopie, die nun am alten Standort aufgestellt ist. Dieser David, einst der Gigant genannt, weil er aus einem gigantischen Marmorblock gehauen, ursprünglich nur die Ausnutzung eines von einem früheren Künstler verhauenen Steines bedeutete, entbehrt trotz des vorher Gesagten der florentinischen Geste. In die Reihe der Daviddarstellungen Gaddis, Donatellos, Verrocchios gerückt, erschlägt er seine Vorgänger, ohne jedoch etwas von der Anmut des »bräunlichen schlanken Knaben« zu zeigen, die seit dem seltsamen Kampf zwischen David und Goliath untrennbar ist von der Gestalt des jungen Siegers. Nicht als ob es dem David Michelangelos an Weichheit neben der Kraft und dem Trotz gebräche. Gewisse Stellen des Körpers, von denen seine Schnellkraft mitbestimmt wird, ermangeln bei scheinbarer Schlankheit doch der Spannung: geheime Üppigkeiten wohnen ihm inne. Darüber vermag die stählerne Spaltung der Gelenke nicht hinwegzutäuschen, so wenig wie der trotzig, fast wild herumgeworfene Kopf, der den uns unsichtbaren Gegner mißt. Das phidiasische Vorbild, der eine der Rosselenker vom Monte Cavallo, das Michelangelo vor Beginn seiner Arbeit am David fünf Jahre hindurch in Rom vor Augen gehabt hatte, bringt uns zum Bewußtsein, daß das kraftvollste Werk aus Michelangelos ersten Mannesjahren schon von jener Einsamkeit durchdrungen ist, die das Leben als dumpfes Hinbrüten oder als Kampf bis aufs Messer begreift. Der antike Gigant hängt im Laufe an seinem edlen Roß, das er mit seinem kühnen Blick und festen Zugriff bändigt. Und neben ihm tut dasselbe sein sanfterer Bruder, der zu ihm gehört wie Harmo-

dios zu Aristogeiton, wie Kastor zu Pollux, trotzdem man der ursprünglichen Aufstellung als Gruppe nicht mehr gewiß ist. Nicht umsonst heißt man sie auch die Dioskuren vom Monte Cavallo. Ihre einzige Mischung von fast liedhaft Bewegtem mit Heroischem, möglich erst nach voraufgegangenem menschlichen Erleben, ist von den Künstlern selten wahrgenommen worden. Ihr griechischer Hauch hat das Leben des kaiserlichen, päpstlichen und italienischen Rom bis heute zu überdauern vermocht. Wir nannten die athenischen Tyrannenmörder, von deren Doppelstandbild — in derselben Ausfallstellung wie die Rosselenker — eine Nachbildung auf uns gekommen ist. Unterstützt hier die männliche Kraft des ältern Freundes das Jünglingsfeuer des beleidigten jüngeren, so ist im David Michelangelos das Doppelwirken jener in eine einzige Figur geballt: der zornige Mann, der feurige Knabe, Abwehr auf den frechen Angriff eines Feindes, der die hüllenlose Blüte eines Stammes bedrängt, Stolz und Hoffnung der Ahnen, Zeuger kommender Geschlechter. Uns erschüttert mehr noch als die Wucht der noch im Zarten gewaltigen Glieder, mehr als der heilige Zorn des Auges unter drohender Braue die Einmaligkeit der Gestalt. Jene Rosselenker sind größer in den Ausmaßen, Gigant ist allein der David. Die Geschichte und die Dichtung von Florenz lehren, daß ein Gigant nicht Sinnbild dieser Stadt werden konnte. Ihre Sinnbilder waren längst geschaffen, und so wurde der David des Michelangelo als Jünglingsstandbild ihres stärksten Bildners eines ihrer Wahrzeichen. Künstlerisch hat es als Beispiel nicht gefruchtet, das zeigen Bandinellis und Ammanatis wüste Übersteigerungen in seiner nächsten Umgebung. Nur seine Muskelkraft ist wahrgenommen worden, die Kraft seiner unbeugsamen Seele blieb unübertragbar, sucht heute noch mit demselben, fast lechzenden Blick nach dem, den sie erkenne.

Was ist das andere Lebensbild, das bei Raffaels Eintritt in Florenz in einem Sinne hat wirken können, wie wir ihn ähnlich in der für die Öffentlichkeit bestimmten antiken Bildnerei vermuten. Donatellos und Verrocchios Davidfiguren standen nicht so frei am Platze wie der 1504 vorm Palazzo Vecchio aufgestellte David des Buonarroti, Donatellos Bronze erst im Hofe des Mediceer-, dann

im Hofe des Signorenpalastes, Verrocchios Davidknabe die ersten zehn Jahre gleichfalls im Palast der Mediceer, seit 1476 an der Treppenwange im Palazzo Vecchio. Doch wird ein anderes Werk aus der Werkstatt des Verrocchio seit 1483 dem Volke sichtbar gemacht: in die von Donatello geschaffene Marmornische an Or San Michele wird die Gruppe von Christus und Thomas hineingestellt. Die der Via Calzaioli zugekehrte Nische faßt eigentlich nur die Statue des Erlösers, er steht allein auf der ihn erhöhenden flachen Basis. Der mit kostbaren Sandalen, in schönem Mantelwurf an ihn herantretende langlockige Jüngling scheint, da er auf der Straße unten vorbeiging, aus Neugier heraufgestiegen zu sein und nähert sich nun der Seite des Herrn, wo die offene Wunde bloßliegt. Der reiche Jüngling nähert Zeige- und Mittelfinger der äußerst feingliedrigen Rechten der vom Herrn bloßgelegten Wunde, dieser macht über dem Haupte des Jünglings eine offene Gebärde, von der man nicht weiß, bedeutet sie das Ecce oder will sie dennoch heimlich segnen. Christus zeigt im Antlitz den fast slawischen Typus des Erlösers, wie er seit Donatellos Spätwerken, zumal seit den Kanzeln von San Lorenzo, aus Florenz nicht mehr verschwunden ist, das Antlitz des Jünglings Thomas ist stets im Halbschatten, so daß nur der Umriß des Kopfes, die Kontur des rechten Brauenbogens und der rechten Wange in der Wirkung mitsprechen. Leonardo, dessen Jünglingsbild Verrocchio hier verewigt hat, wie in seinem Bronzedavid das Bild des Knaben, hat gewollt, daß er so und nicht anders gezeigt werde. Er hat selbst kurz zuvor in dem Engel der Taufe Christi für Vallombrosa und im Jungen König seiner »Anbetung« noch einmal die Bilder beider Alterstufen geschaffen, und wenn er bei der Aufstellung der Thomasgruppe bereits in Mailand weilte, so ist seine Anwesenheit im Hause Verrocchios doch für vier von den sieben Arbeitsjahren belegt. Der Thomas tritt leise auf und in menschlicheren Maßen als Michelangelos Gigant. Hüten wir uns, deshalb anzunehmen, seine Wirkung wäre minder eindringlich gewesen. Die besondere Art der Grausamkeit, wie scheinbar anmutig betastet wird, damit man glaube, das ernstliche Interesse an Tatsachen um der Tatsachen willen hat hier gesiegt über den Geist der Gemein-

schaft, aus dem alle Kräfte der Vergangenheit bezogen wurden. Wir dürfen es deshalb auch nicht leicht nehmen, wenn es Leonardo wenig später gelungen ist, für die kommenden Jahrhunderte der Auflösung das Bild des Verrats jener Gemeinschaft zu schaffen. Seine Dreiergruppen im Abendmahl von Santa Maria delle Grazie zu Mailand, voran die Dreiergruppe Judas, Petrus, Johannes zur rechten Christi, bezeichnen dies. Der Künstler, dem es gelingen konnte, den Liebesjünger, der in frühern Florentiner Darstellungen dem Evangelium gemäß an der Brust des Herrn lag bei dem Mahle, von dem Herrn zu trennen und hineinzureißen in eine Verschwörergruppe, in der Judas als der Edelste wirkt, durfte sich rühmen, das menschliche Vorbild abgegeben zu haben für die Bildnergruppe, in welcher das Opfer des Herrn zum Gegenstand einer Forschung gemacht worden ist. Neuere, auch selbst in Florenz lebende Beobachter sind geneigt, die Macht des Bildes gering einzuschätzen bei einem Volk, das so verstandesmäßig begabt sei und so in ständigen politischen Querelen befaßt wie das florentinische. Man kann indessen nicht daran vorüber, daß dieser Stadt nach dem größten bildschaffenden Dichter die größten bildenden Künstler Italiens, ja im Zeitalter der Wiedergeburt Europas entstammen. Man mag darüber höhnen, daß die guten Wollenweber von Florenz das Bedürfnis fühlten, ihre Zunft durch ein großes Bildnerwerk verherrlicht zu sehen, man mag über die wächsernen Weihgeschenke höhnen, die im verstandesmäßigen Florenz Macchiavells zu hunderten lebensgroß im Chor der Annunziatenkirche aufgestellt waren, man mag nachsichtig lächeln über die rappresentazioni, die Darstellungen der Verkündigung und der Himmelfahrt, die in derselben Annunziatenkirche, in S. Maria del Carmine und San Felice in Piazza von Knaben und Jünglingen vom dreizehnten bis zum vierundzwanzigsten Lebensjahre vor andächtigem Volk, vor staunenden fremden Priestern und Fürsten als lebende Bilder gezeigt wurden: das »kinderliebe« Florenz jener Zeit würde hell auflachen über das, was man ihm heute zugesteht an Nahrung für seinen Geist und seine Sinne. Denn wenn jene Florentiner die Ursprünge weniger kannten als heut auf dem Erkenntniswege jedes Schulkind, so erfuhren sie beglückend am eigenen Leibe das Verhängnis

des wirkenden Leibes, der zur wirkenden Form wird durch den Verewigungsdrang seines Bildners.

Zu den Jugendbildern der großen Meister tritt als drittes das Bild eines fürstlichen Jünglings, der ein Menschenalter lang die Künstler von Florenz beschäftigt hat: Giuliano Medici. Botticelli, der am Hofe des jungen Magnifico eine ähnliche Bedeutung gehabt hat wie in Lorenzo Magnificos letzten Lebensjahren der junge Michelangelo, war der Verkündiger jener Gestalt. Schon in seinen frühen Madonnenbildern in den Uffizien, wo aus dem Engelkranz der eine Engel uns anschaut, im Louvre, wo der Johannesknabe den unvergeßlich wissenden Blick hat unter den Rosen des Hages, während in der gleichzeitigen Madonna in Boston Giulianos älterer Bruder Lorenzo als Knabenengel zu der Jungfrau tritt einen Ölzweig im Haar, eine Schale voll Trauben und Ähren in Händen. Dann jener denkwürdige Sebastian (jetzt in Berlin) mit dem herben Adel des Zwanzigjährigen, in Vorahnung des nahen Todes von Pfeilen der Leib durchbohrt, der fünf Jahre darauf am Ostermorgen 1478 »aus unzähligen Wunden blutend«, innerhalb der Chorschranke des Florentiner Domes niedersank — nach welchem ein anderer Künstler, Antonio Pollaiuolo, seinen Sebastian malte mit einem weniger edlen Jüngling des florentinischen Patriziats als Modell (Vasari). Auch in Botticellis Mars- und Venusbild, in dem der Sieger im Turnier von 1475, Liebling des wankelmütigen Volkes, in Verbindung gebracht wird mit der von ihm und andern gefeierten, im Beatricealter verstorbenen Geliebten Simonetta Vespucci als schlafender Kriegsgott, zu dessen Füßen Venus wacht, ein anderes Mal im Florabild als Götterbote, mit seinem Stabe die Nebel scheuchend am Rande des Frühlingshains, durch dessen zarte Stämme Flora und ihr Gesinde schreiten, unter denen fast schwermütig die junge Liebesgöttin deutend steht, zwischen ihr und Giuliano die drei Grazien. Und wieder im Anbetungsbild der Uffizien der junge Sieger, scheinbar umringt von dem heiteren Hofstaat der Medici, gesenkten Blickes, voll ernster Hoheit, während der Bruder Lorenzo, vom Freunde umschlungen, die Hand am Schwert, neben seinem geliebten Schimmel als der Prächtige erscheint. Der an der Schwelle der Mannesjahre von

Mörderhand gefallene Giuliano aber lebt, gleich der gefeierten schönen Simonetta, noch eine Weile fort in Vers und Bild, zuletzt durch Savonarolas Tod aufs neue der Sehnsucht des trauernden Botticelli nahegebracht und in Darstellungen der Pietà gebannt, zumal in das Hochbild im Poldi-Museum zu Mailand, wie jener frühe Sebastian für einen Pfeiler von Santa Maria Maggiore in Florenz gemalt: wo, ein Gegenbild des schlafenden Mars, der jünglinghaft gebildete Erlöser nun statt von Venus behütet und von Satyrknaben umspielt, beklagt wird von Johannes und den drei Frauen am Grabe.

Hatte die junge Republik nach der Vertreibung des Herrscherhauses Ähnliches zu bieten? Wir nannten schon den Marmordavid des Michelangelo, wir haben noch das Werk zu nennen, das nach Vasari den Raffael bewogen habe, von Siena nach Florenz zu eilen, um sich dort in einer Luft gesteigerten künstlerischen Strebens niederzulassen. Leonardos Karton der Schlacht von Anghiari für den Ratssaal des Signorenpalastes entworfen, soll es gewesen sein, und trotzdem uns nur in einer Zeichnung des siebzehnten Jahrhunderts eine Gruppe dieser Schlacht, der Reiterkampf um die Standarte, erhalten ist, verstehen wir vollauf den Ruhm, den ein nie gesehenes Schauspiel genossen hat und heute noch genießt. Der wildverbissene Kampf von Mensch mit Mensch und Tier mit Tier, der sich bei längerem Zusehen unmerklich in ein zauberhaftes Lineament verwandelt, dessen edelste Arabesken die beiden sich bäumenden Rosse sind, stellt in der Tat das Äußerste an Kunstleistung dar, das auf solchem Gebiet gedacht werden kann. Es wird vermutet, daß dieser Kampf der Mailänder und Florentiner, ähnlich der späteren Konstantinsschlacht in den Stanzen, in drei Handlungen gezeigt war und daß von einem Berge aus der Patriarch von Aquileja, den der Papst den ihm verbündeten Florentinern beigegeben hatte, den Ablauf der Schlacht verfolgte. Die uns erhaltene Gruppe spricht indessen nicht dafür, daß eine bestimmte Gestalt, etwa der Feldherr Piccinino oder jener Patriarch, den Brennpunkt gebildet hätte wie dort der Kaiser Konstantin oder wie in Reiterschlachten Uccellos und Francescas kaiserliche und andere Führer. Dem Leonardo, der selber kurz zuvor sich an einer

Unternehmung gegen Florenz als Ingenieur betätigt hatte, mag es auch kaum gelegen haben, irgendeinen der Capitani, die schließlich Söldnerführer waren, im Bilde zu verherrlichen. Der Ruhm des Kartons knüpft sich denn auch nicht an die Unterordnung bewegter Heerhaufen unter einen sichtbaren feldherrlichen Willen, sondern an die Entfesselung einer bewaffneten Masse. Leonardos letzter Biograph sagt mit Recht, daß der Künstler hier die Stärke seines Gegners Michelangelo habe überbieten wollen, indem er im Reiterkampf »ein Gewirr von größter Leidenschaft erfüllter Menschen« dargestellt hätte, Michelangelo aber in seinem Karton der badenden Soldaten »eine Reihe von Akten in den mannigfaltigsten Stellungen, als handle es sich um eine Erläuterung zu Leonardos Lehren in seinem Traktat der Malerei«. Piero Soderini, kurz zuvor zum Gonfaloniere der Justiz auf Lebenszeit ernannt, klug doch kein Herr, hat es verstanden, die Spannung zwischen dem älteren Leonardo und Michelangelo, dessen David soeben am Eingang des zu schmückenden Palastes aufgestellt worden war, aufs äußerste zu nutzen. Die Gruppe der zwanzig badenden Soldaten gibt in zwanzig Leibern der verschiedensten Altersstufen wie es scheint jede durch den gegebenen Augenblick erklärbare Bewegung, von den am Steilufer Emporkletternden, den noch sorglos lagernden Jungen, dem silenartig bekränzten Bärtigen, der angestrengt ins Beinkleid schlüpft, bis zu seinem Gleichaltrigen, der schon mit Schild und Speer bewehrt die Jünglinge antreibt, während einer hinter ihm Alarm bläst, ein anderer schon taleinwärts stürmt: sie alle sind von einer plastischen Richtigkeit des im engeren Sinn Bewegungsmäßigen, die nie übertroffen werden konnte. Auch sie scheinen Söldner, keine Krieger. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß der vor dem weich gelagerten Jüngling am Rande des Ufers Vornübergeneigte fast in müßiger Neugier den beiden hilfeflehenden Händen zuschaut, die aus den Fluten aufragen, während drüben der über den Rand Hingekniete ins Leere greift. Jeder ist für sich, ihre Bindung nur durch bestimmte formale Entsprechungen und durch den Zusammenschluß des Ganzen in eine ungeheure Eichel von Menschenleibern zustande gebracht, innerhalb welcher jeder Ein-

zelne dennoch einsam bleibt gleich jenen Giganten in der Felsenhöhle des Inferno, geschlagen in eigene Fesseln. Bewegungsmotive Kauernder, Gebückter, Langender, wie wir sie ähnlich in Signorellis Auferstehung von Orvieto finden, drängen zum Vergleich. Was früher von den Gesetzen lebendiger Komposition gesagt worden ist, war in Michelangelos Karton, vollendet im ersten Winter, den Raffael diesmal in Florenz verbrachte, kaum wirksam. »Schule der Welt« nennt Cellini später, zusammen mit der Reiterschlacht, Michelangelos Karton, der schon bei dem nächsten Umsturz, 1512, dem auch Soderinis lebenslängliche Präsidentschaft zum Opfer fiel, durch den Leonardogünstling Bandinelli böswillig zerschnitten wurde, nachdem er die wenigen Jahre hindurch von der jüngeren Generation leidenschaftlich studiert und gezeichnet worden war.

In dieses Florenz kam im Herbst des Jahres 1504 Raffael mit seinem Helfer Penni, dieser nach der Peruginer Zeit wieder in die Vaterstadt. Das in Florenz unmittelbar Vorangegangene, wie es geschildert worden ist, macht noch nicht notwendig, daß die Raffaelische Wirkung während der nun folgenden Florentiner Jahre sich anders hat äußern müssen als es im Kunstbereich der Umbrer geschah. Seit 1500 bereits stand, von Penni gemalt, im Kloster Vallombrosa bei Florenz der schöne Michael des Himmelfahrtbildes, von dem Gehilfen Peruginos unzweifelhaft so mächtig hingestellt, weil er wußte, daß er den Kampf aufzunehmen und zu bestehen hatte mit jenem zauberhaften Engel Leonardos in der Taufe Christi, die seit zwei Jahrzehnten in demselben Kloster zu sehen war. Der blonden Abgründigkeit des Leonardo-Engels, dem wir im Bilde den rührend an ihm hangenden, in ihn verfangenen Verrocchio-Engel erliegen sehen, hatte Penni den siebzehnjährigen Raffael entgegengestellt, der, jünglinghafter als der oberste Engel des Certosabildes, schlanker und sinnender, seine älteren Gefährten unter der Himmelfahrt, die Heiligen und den Stifter des Klosters ohne sie anzuschauen lenkt, durch den aber auch die Anmut der Maria und der sie umringenden Knabenengel bestimmt wird. Wie der Toskaner ein solches Altarbild anzuschauen pflegte, bezeugt uns an einem heut nicht

mehr erhaltenen Werke des Signorelli, einst in San Francesco zu Arezzo, Vasari der Aretiner, der mit dem Bilde aufgewachsen war. Er erzählt erst vom Stifter Francesco Accolti: »er stellte darauf jenen Francesco mit einigen seiner Verwandten nach dem Leben dar. In diesem Werk ist ein bewundernswert schöner St. Michael, der die Seelen der Toten wägt: seine Gestalt, das Leuchten der Waffen, der Widerschein des Lichtes, kurz das ganze Werk läßt die Kunst Lucas erkennen. Dem Heiligen gab er eine Wage in die Hand, darin liegen nackte Gestalten . . . Zu andern sinnreichen Dingen gehört eine nackte Gestalt, sehr gut in einen Teufel verwandelt, dem eine Eidechse das Blut aus den Wunden saugt«. Nun erst kommt Vasari auf die Mittelfigur zu sprechen: »Man sieht die Madonna mit dem Sohn auf dem Arm, die Heiligen Stephanus, Lorenz, Katharina und zwei Engel, von denen einer die Laute, der andere eine kleine Zither spielt«. Wie Vasari dieses Werk beschreibt, so haben wir uns vorzustellen, sei die Madonna in Glorie zu Vallombrosa angeschaut worden, denn von dem Michael dieses Bildes wird, obschon er hinaus und abwärts schaut, wie vom Michael zu Orvieto das Ganze bewegt, von ihm wird, wie einst der bildende Künstler, heute noch der Beschauer bewegt.

Die neue bewegende Gestalt aber freute und erhob die Mönche von Vallombrosa auf dem Berge, unten in der Stadt fehlten die menschlichen und mit ihnen die künstlerischen Bedingungen, die Gestalt in solcher Weise aufzurichten. Wohl waren seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Tobiasbilder beliebt, auf welchen dem Schutzengel gehuldigt wurde. Doch konnte sich nach dem in Umbrien Geschehenen die Verehrung der Freunde für Raffael in jene schlichte Begleitfigur nicht mehr verdichten. Allein auch die Michaelvorstellung war in Florenz, seitdem auf dem Altar der Bruderschaft »il Raffa« zu S. Spirito das große Drei Erzengel-Bild des Verrocchiokreises stand, endgültig geprägt mit dem zierlich Ausschreitenden im gleißenden Panzer, dessen Blick uns schärfer durchbohrt, als es die Schneide seines scharfen Schwerts vermöchte: Michael nach dem Bilde des Jünglings Leonardo. Wenn achtzig Jahre vor Raffael aus den Marken Gentile da Fabriano nach

Florenz gekommen war, um in dem Jungen König seiner Anbetung für die Sakristei der Vallombrosaner Kirche S. Trinità das Bild jugendlichen Adels hinzustellen, das nicht nur heimlich, sondern allen sichtbar die Darstellung beherrscht und das dem früheren Künstlergeschlecht von Masaccio bis Gozzoli erst die Möglichkeit ihrer großen Kompositionen gegeben hat — nicht als Kunstleistung in dem seit Leonardo und Michelangelo üblichen Verstande, sondern als Lebensvorgang ins Bild gebannt und fortwirkend durch das Bild — so traf der urbinatische Jüngling nach 1500 auf einen weit weniger günstigen Lebensboden. Die fruchtbaren Schulen mit ihren im Kloster oder in der städtischen Werkstatt geheim gebundenen Bildungsverhältnissen schienen ausgestorben. Gozzoli, der weltfrohe Schüler des Angelico, war tot und Baccio della Portas Versuch, mit Albertinelli eine Werkgemeinschaft, ähnlich der Schule von S. Marco zu bilden, hatte um die Jahrhundertwende mit einem völligen Verstummen des nachmaligen Frate geendet. Botticelli war als Schulhaupt vereinsamt, mit seinen düsterherben Pietà-Darstellungen vermochte er die Liebhaber seiner frühern Bilder voll weltlicher und christlicher Lieblichkeit nicht zu überzeugen, dieser sein letzter Ruf verhallte gleich dem dringlicheren des Bruders Savonarola. Ghirlandaio, der in der besten Schaffenszeit am liebsten die Stadtmauer rings um Florenz mit Schildereien bedeckt hätte, war gestorben, ohne in seinem Zögling Mainardi einen Folger gefunden zu haben. Ghirlandaios Tod fiel in das Jahr der Vertreibung der Medici. Es ist als hätte die herrenlose Republik es darauf abgesehen, den Charakter der Schulen zu zerstören, zugunsten eines Kults der einzelnen Person, welcher zuvor lebensweiser an die Gestalt eines Herrschers geknüpft war. Die wahrhaft antik anmutende Freundschaft zweier großer Florentiner am Eingang des fünfzehnten Jahrhunderts, Brunellescos und Donatellos, welche Florenz die Vollendung des edelsten Sakralbaus Italiens und jene florentinisches Wesen am eigentümlichsten verkörpernden Bildnerwerke geschenkt hat, macht am Ende dieses und am Anfang des folgenden Jahrhunderts einem fast haßerfüllten Wettstreit zwischen den letzten großen Florentinern Platz. Wir sahen, daß dieser Wettstreit, ohne durch eine

maßgebende Mitte geadelt zu werden, ohne Lenker nun auszuarten droht in einen halb dämonischen, halb titanischen Kampf entfesselter Manneskraft, in den das edlere Tier und die zartere Blüte männlicher Jugend in gleicher Weise mit hineingerissen werden. »Schule der Welt« wie Cellini die beiden Schlachtenkartons genannt hat, kann auf die Dauer keinen Ersatz bieten für die heimlichere Schule mit ihrer Wechselwirkung von »liebendem Lehrer« und »liebenswertem Schüler« (Ausdrücke Vasaris für Bildungsverhältnisse innerhalb der Donatello- und Ghirlandaio-Schulen).

Wir nähern uns hier dem Sinn der Raffaelischen Wirkung in Florenz. Der sich in Umbrien kurz zuvor im mächtigen Jünglingsbilde geäußert hatte, offenbart sich nun als Gegenkraft gegen erdmächtigen Trotz und bohrenden Tiefsinn im Marienbilde. Es war bezweifelt worden, daß Michelangelos David, obschon ein Florentiner von der allerkräftigsten Art, sinnbildliche Bedeutung gewinnen könnte. Dies ist dahin zu ergänzen, daß kein Dichter, und sei er noch so groß, und kein Künstler, und sei er noch so erfinderisch, sich selbst, sein eigenes Wesen, als Sinnbild aufstellen kann. Dies haben weder Dante noch Giotto getan. Dante wurde vielmehr erst deshalb weltbewegend, weil es ihm gelang, als Führer durch seine Reiche den hohen dichterischen Ahnen Vergil, als Retter in dem Irrsal des Lebens und Deuter der höchsten Vorgänge das Bild der unsterblichen Geliebten in der Gestalt Beatricens zu verdichten. Giotto aber hat diesem Danteschen Wesen in der Mariengestalt seines Weltgerichts zu Padua, wo sich der Dichter und der Maler trafen, den höchsten Bildsinn zu geben gewußt. Für das »Übermaß der Innigkeit«, ausstrahlend von Raffael, konnte es in einer Zeit der stärksten Männerzwiste ohne einen großen dichterischen Verkünder kein anderes Sinnbild geben als das der außerhalb alles Streitens stehenden Holden Jungfrau, in Florenz ein Menschenalter vor Raffaels Ankunft neu belebt durch die Madonnenbilder Botticellis, deren Vorbild die beatricehafte Anmut der Simonetta war. Diese Madonnenbilder bezeichnen nicht um-

sonst die vorraffaelische Stufe der Florentiner Kunst: nicht der malerische Neuerer Leonardo mit seiner Anna selbdritt, trotzdem dies Bild in jedem Betracht alle Welt bezauberte, wird der Träger der neuen Form, sondern Raffaels Verkünder Penni, der unbekannte Florentiner, von dem hingestellt wurde, was in der Zeit nottat.

Außer drei Altarbildern für Perugia ist in diesen Florentiner Jahren bis 1508 fast alles aus Raffaels Werkstatt Hervorgegangene für das Florentiner Bürgerhaus bestimmt gewesen, seine Bildnisse wie seine Madonnenbilder. Der ersten Florentiner Madonna merkt man noch nicht das Ringen an, das einsetzt, um die von Michelangelo und Leonardo gewonnenen Wirkungsmöglichkeiten an Eigenem zu erproben. Die Madonna del Granduca im Pitti, von Burckhardt in seiner vorahnenden Weise eine der mächtigsten Äußerungen von Raffaels Seele genannt, ist die künstlerische Erfüllung der Madonna delle Grazie des Peruginer Doms. Was diese fast zum Ikon macht, die völlige Unverrücktheit eines vollen runden Gesichts auf schlankem Halse, ist in der Granduca — stehende Kniefigur wie sie — einer Gestalt gewichen, die nach Wölfflins schönen Worten von der einzigen Neigung des Kopfes lebt, und diese einzige Neigung im Verein mit dem hold gesenkten Blick haben wir nun längst als die Raffaelische wahrnehmen dürfen. Vor dem dunklen Grunde hält sie fest auf der offenen Linken das Kind, das zu uns hinausschaut, während seine Händchen vertrauend und sicher an Schulter und Brust der Maria haften. Das Kind schaut nicht den Betrachter an, es schaut in die Welt, voll kindlichen Wissens. Hier verwundert uns nicht, daß »zärtere Männer sich an die Muttergottes gewendet, ihr als einem Ausbund weiblicher Schönheit und Tugend, wie Sannazar getan, Leben und Talente gewidmet, und allenfalls nebenher mit dem göttlichen Knaben gespielt haben« (Goethe in »Wahrheit und Dichtung« über das verschieden sich äußernde Heilandsbedürfnis). Dem Leonardokreise wurde dieses Madonnenbild und sein Urheber zum Anlaß, mit einem meist in Zeiten der Überreife einsetzenden Geschlechterspiel die Sinne zu verwirren: im Johannes des Leonardo wird aus der holdesten Menschenblüte eigenen Stammes das schat-

tenhaft saugende Lächeln eines weibisch Verbuhlten, vom Schüler Marco d'Oggiono später dann zurückgebildet in eine Madonna (ehemals beim Großherzog von Oldenburg), die deshalb wieder versöhnen kann, weil sie etwas vom: »Lasset die Kinder zu mir kommen« in uns wachruft.

Um die Madonna aus dem Hause Tempi, die stärker geballt schon das Pathos und die Spannung von Michelangelos Madonnentondi zeigt, in ihrer Erscheinung ganz zu fassen, bedarf es der Erinnerung an die Freundschaft, die Raffael mit Fra Bartolommeo verband. Im ersten Winter des erneuten Verkehrs entschließt sich Bartolommeo, der seit fünf Jahren, nach Zurücklassung seines Jüngsten Gerichts in unvollendetem Zustand, keinen Pinsel mehr angerührt hatte, wieder einen Auftrag zu übernehmen. Es ist das Bernhardbild, an dem er mit Unterbruch drei Jahre gearbeitet zu haben scheint, das er im Jahre 1507 abliefert. Die Madonna tritt nicht als irdische Jungfrau in seine Zelle wie in dem schönen Bild des Perugino, sie naht sich in strengem Profil, in einer Wolke ernster Knabenengel schwebend, Beatrice-gleich zunächst mehr prüfend und mahnend als beseligend dem Heiligen auf offenem Plan, hinter Bernhard aber stehen Bartholomäus und Johannes, Johannes mit den Zügen des Freundes Albertinelli, von dem sich der Frate Jahre zuvor getrennt hatte, um ins Kloster zu gehen. Die Madonna Tempi übernimmt nur voller geformt, holder und mächtiger in Wuchs und Haltung, reicher in den sich bauschenden Mantelfalten das Vorbild Bartolommeos. Das Kind sitzt wieder der Maria auf der Hand, doch stützt sie es nicht nur leicht mit der andern wie in der Granduca, damit es sich aufrecht halten könne, sondern preßt es, das die Arme gegen ihre Brust stemmt, fest an sich, so daß Wange an Wange zu liegen kommt. Das Kind schaut noch in dieser Umarmung von der Mutter weg und hinaus in unbekannte Weiten. Das hier zutage tretende Bedürfnis, aus der bloßen Erscheinung das Gestaltenhafte heraufzuholen, äußert sich ähnlich in der Londoner Katharina. Sie geht zurück auf das leonardisch braune Schattenbild des umfangenen Jünglings im Hintergrund von Michelangelos Donitondo, verändert durch den wie der Engel von Tolentino emporblickenden Kopf.

Eigentliches Florentiner Gebiet betritt der Maler mit der Madonna di Terranuova (Berlin), denn die Madonnen-Tondi sind zuerst in Florenz erschienen, am reichsten ausgestaltet in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts durch Botticelli, kurz vor der Terranuova auf besondere Art erneuert in Michelangelos Heiliger Familie. Die Terranuova übernimmt von Michelangelos Tondo die Rampe, die die Gruppe vorn absondert, bei Michelangelo von einer Palaestritenszene, bei Raffael von einer Berglandschaft, zwischen deren Hügeln Marias Haupt und Schultern groß in die klare Luft emporragen, die Neigung ihres Kopfes eindringlicher machend. Ihr Haupt ist geneigt und das Auge gesenkt auf den zu ihr und dem Kinde auf ihrem Schoß herantretenden Johannesknaben, der zu dem Kinde emporblickend das Schriftband entfaltet hat, nach dem der jüngere Knabe greift. Ecce agnus Dei scheint die Geste zu bekräftigen, die Marias linke Hand auf der Gegenseite beschreibt, wo noch ein zweiter heiliger Knabe neugierig halb und halb scheu an ihr Knie gelehnt zum Kinde aufschaut. Trotzdem in Marias Geste Leonardisches wiederkehrt, in der Bewegung des Kindes etwas vom Kinde aus Leonardos Anbetung, trotzdem die pralle Körperlichkeit der Knaben zurückgeht auf das Christuskind und den Johannesknaben von Michelangelos Tondo, hat das sich kreuzende Neue die Gesamtwirkung nicht gehemmt: in wichtigen Zügen geht die Terranuova auf die reinere Form des Rundbilds aus der Zeit da es entstand, zurück. So ist darauf geachtet worden, daß sein geheimer Sinn, die Feier des Kindes als »Herz der Runde« wiederhergestellt werde, so wie er am schönsten lebt im Kreise der Knabenengel in Boticellis Madonna mit dem Granatapfel (Uffizien), am deutlichsten in Signorellis Heiliger Familie (ebendort), wo der Knabe zwischen den anbetenden Eltern stehend die Mitte scheint der rund gedachten Welt. Ein Zweites, woran hier festgehalten, ja das bewußt gesteigert wurde gegenüber den malerischen Neuerungen Leonardos, den sich ankündigenden Freskenfarben Michelangelos, das ist der alte geweihte Dreiklang von Rot des Gewandes, Blau des Mantels zum Schimmer von Haupt und Händen auf dem Grund eines dunklen Grün im Mantelinnern, sich in der Landschaft wiederholend.

Wie die Wirkungen einzelner Werke der beiden großen Florentiner einander folgen, läßt sich in der Reihe der Florentiner Madonnendarstellungen Raffaels nicht mathematisch genau bestimmen. Viel hängt da von der Art des Auftrags ab, was wir freilich deutlicher wahrnehmen an Werken wie etwa dem Fresko Raffaels in S. Severo zu Perugia, das in seinem obern Teil auf Bartolommeos Jüngstes Gericht zurückgeht, in einem Augenblick, da ein Auftrag zu ähnlichen Lösungen veranlaßte. Unsere Gewohnheit, neue Lösungen malerischer Probleme, wie sie von einem bedeutenderen Künstler versucht werden, kurz darauf in zahllosen schwächeren Spiegelungen nacheifernder Künstler im Ausstellungssaal vorzufinden, darf uns nicht verleiten, selbst zwischen größten Künstlern der Vorzeit Probleme um ihrer selbst willen aufgesucht zu sehen. Bei Raffael im besondern muß uns Vasaris Schilderung davor warnen, der künstlerischen Umgebung, selbst wenn sie wie hier Ungeahntes Stärkstes brachte, eine eigentliche Herrschaft zuzumessen. Außer den beiden Schlachtenkartons, die studiert worden seien, ohne daß eine besondere Bewunderung für den Geist, der aus ihnen spricht, überliefert wäre, findet sich keines der berühmten Werke Michelangelos oder Leonardos als Vorbild erwähnt, so wenig als von einem Umgang Raffaels mit den beiden die Rede ist. Wohl aber wird Vasari nicht müde, die nahe Freundschaft Raffaels zu Fra Bartolommeo zu betonen und den regen Austausch beider in einer Zeit, da der Frate doch eben erst zu malen wieder begonnen hatte. So wird das Studium der Fresken Masaccios hervorgehoben, deren Entstehung schier hundert Jahre zurücklag, deren sichtbare Wirkung in den Raffaelwerken der Florentiner Zeit doch nirgends festzustellen ist. Wenn wir uns klar machen wollen, in welcher Weise Raffaels Rhythmus vorgestaltete Werke der Großen neubildend durchdrang, in dem Sinne, wie Goethe seine Weisheit sah, der von Raffael sagt, er brauche »früher erfundene Motive als die rechten und wahren, als Einsicht in Welt und Menschheit, was denn nicht so sehr Erfindung wäre als Entdeckung«, so müssen wir ein Werk betrachten, das unmittelbar bestimmt ist durch den kunstmäßigen Aufbau von Leonardos Anna selbdritt: die Madonna im Grünen. Die Anna selbdritt des Louvre, mit ihrer Vierergruppe vor der

fern verschwimmenden Hochgebirgslandschaft, ist wie eine Illustrierung von Leonardos Grundsatz, die Rundung sei Hauptsache und die Seele in der Malerei. Die Gruppe selbst, Anna, die quer auf ihrem Schoße sitzende Maria überhöhend, die nach dem Kinde greift, das seinerseits, zu ihr herumblickend, in gleicher Weise nach dem Lamm greift, läßt sich zwanglos einem Rhombus einschreiben, dessen obere Spitze im Schleiertuch der lächelnd Mutter und Kind über die Schulter schauenden Anna ausliefe, während die untere in Annas linkem Fuß mündete. Innerhalb dieses Rhombus, gestützt durch eine im goldenen Schnitt des Bildes gezogene Horizontlinie und noch befestigt durch den in parallelen Laubschichten aufstrebenden Baum im Mittelgrunde, ist alles in lockende Kurven gebracht, alles Schwingung in zitterndem Halblicht, und die scheinbar so völlig ineinander Verwobenen gehen dermaßen ein in den Dämmer der einsam machenden Felslandschaft der Ferne, daß diese Figuren von umschlingend Umschlungenen bei längerem Verweilen wie im Tanze erstarrt scheinen um die Achse der rätselhaften Frau, deren einer Fuß wie auf der Spitze steht, deren verzauberndes Lächeln Mensch und Ding in seinen Bann zwingt. Die Madonna im Grünen übernimmt die Gesamtanlage von Leonardos Bild, aber aus der Mutter und der Ahne ist die eine Jungfrau geworden, das Kind hat sie vor sich hin genommen, von ihren beiden schlanken Händen an den Lenden leicht angerührt, tut es den ersten zaghaften Schritt auf der Erde, und während seine Linke noch auf der Mutter Hand ruht, greift die Rechte nach dem Holzkreuz des Täuferknaben, der vor ihn hingekniet ist. Eine Reihe von Zeichnungen der Albertina tun dar, wie hier der Künstler bemüht war, entsprechend dem neuen Sinn, den er dem Bild zu geben gesonnen, die Gruppe aus der Verstrickung zu befreien in ein menschliches Zueinander, ohne das Linienspiel von Leonardos Bild ganz preiszugeben. Entsprechend dieser Befreiung des Menschlichen geschieht eine körperhafte Gliederung der Landschaft, wo Blume und Bühl, Berg und Baum bei aller Zartheit der Konturen die Festigkeit des Gewachsenen, die Dichtigkeit und Nähe der Dinge einer bewohnten Welt zurückgewinnen.

Vasari berichtet, daß Raffael bestimmten Florentiner Bürgern, die ihn liebten und oft in seinem Hause sehen wollten, um sich nicht durch ihre feine Freundlichkeit besiegen zu lassen, Madonnenbilder gemalt und geschenkt habe: so dem Lorenzo Nasi zu seiner Hochzeit eines, in dem zu sehen war, wie der Knabe Christus zwischen den Beinen der Madonna hinuntergeglitten einen jugendlichen Johannes begrüßt, der mit einem Stieglitz in Händen heranschreitend dem Jüngeren die Gabe reicht. Dieser streichelt den Vogel und schaut derweil dem älteren derberen Knaben ins Auge. Zum Dank und Gruß, wie Vasari sich anderswo ausdrückt, einer dem andern Ehre antuend, »feiern sie einander«. Die Madonna mit dem Stieglitz, die hier gemeint ist, setzt fort und krönt, was die Terranuova eingeleitet, die Madonna im Grünen weiter geführt hat: die Freundschaft von Täufer und Christus, früh schon in die Kinderjahre zurückverlegt, wird hier aus dem Bereich des Allegorischen, wie es noch der Täufer mit dem Schriftband und der mit dem Holzkreuz gezeigt hatte, in den lebendigsten menschlichen Umgang gerückt. Hier ist daran zu erinnern, daß zur Gestaltung der Gruppe Michelangelo den Täuferknaben mit dem Vogel im Tondo, der sich jetzt in London befindet, und den Christusknaben der Brügger Madonna hat schaffen müssen, beide aber sind völlig anders verwendet, und was von Michelangelo blieb und noch Vasari bewunderte: daß die Körper der Knaben, wie wir heute wissen nach Michelangelos Marmor geformt, wie von lebendem Fleisch erscheinen, ist nicht ihr größter Ruhmestitel. Was Botticelli nur in Engelknaben zu zeigen gewagt hatte: der Verein der jugendlichen Freunde, gehegt und gelenkt vom liebenden Älteren (Magnificat der Uffizien), wird hier zum erstenmal als Dreiergruppe göttlich beseelter Menschen gezeigt. Wir wissen, daß Michelangelo seine Madonnenfigur, die 1506 nach Brügge verschifft wurde, so lange sie noch in der Florentiner Werkstatt stand, niemand hat sehen lassen wollen, denn ein Brief des Künstlers an seinen Vater vom Januar desselben Jahres empfiehlt in dieser Hinsicht äußerste Vorsicht. Es wäre müßig, Erwägungen darüber anzustellen, wieweit die Madonna mit dem Stieglitz und Michelangelos Brügger Madonna künstlerisch und menschlich miteinander verflochten sind.

Uns genügt hier festzustellen, daß eine Zeichnung Michelangelos im Britischen Museum in nackten männlichen Figuren das Motiv der Brügger Madonna, ungleich dem ausgeführten Marmorwerk, in dem Rhythmus der raffaelischen Madonna wiedergibt, freilich ohne den ihn bedingenden Hinzutritt des Johannesknaben. Die Wirkung des Marmorwerkes hingegen beruht, wie oft bei Michelangelo, auf dem Zusammenzwingen von schier Unvereinbarem: die schlanke fast nonnenhafte Jungfräulichkeit in Schultern, Brust und Antlitz der Maria scheint nichts zu wissen von dem offenen Schoß, in den der stehende Knabe lässig weich hineingeschmiegt ist. Geheimnisvoll nahe rückt hinwiederum dem Antlitz der Cardellino das Antlitz der Maria in Michelangelos Marmortondo zu Florenz, während das unvollendete Madonnenbild mit Johannes und vier Engeln (London) aus Michelangelos Umgebung versucht, Freundespaare unter dem Anhauch derselben mittleren Gestalt zusammenzuschließen.

Wie hinter den rank emporstrebenden zarten Stämmen, zwischen denen Schultern und Haupt der Madonna del Cardellino in den weich bewölkten Himmel steigen, die Bogenbrücke und am Fuß der blühenden Arnohügel die Wahrzeichen der Stadt Florenz, Brunnelescos Kuppel und der Turm des Signorenpalastes von ferne grüßen, so begrüßen wir in der Madonna mit dem Stieglitz das Werk, das am eigentümlichsten die letzte große Florentiner Zeit im Andachtsbild verkörpert. Es hieße hundertmal Gesagtes wiederholen, wollten wir an Hand der zahlreichen Zeichnungen zu den Florentiner Madonnen nachweisen, wie durch Vorarbeiten mit bestimmten Modellen vorbereitet, das echte Raffaelische Werk, zu dem es nur ein Vorbild gab, das in diesen Zeichnungen niemals erscheint, Gestalt wird. Es sei hier nur vermerkt, daß bei den Leonardo näheren Werken die Zeichnungen dem fertigen Bilde mehr entsprechen und daß dort, wo michelangelohaften Knaben bei diesem Künstler vorgebildete Figuren zugrunde lagen, dessen Gewohnheit, Jünglingskörper gewaltsam ins Knabenhafte zurückzubilden (etwa der Christusknabe der heiligen Familie für Doni), noch nachwirkt in den Raffaelwerken, oft zuungunsten der Bildeinheit. Bei Penni ist es der durch die besondere Aufgabe ver-

stärkte Trieb, im Manne das Kind zu suchen, das er nicht selbst hat erfahren dürfen, nur suchte aus den Altären Giovanni Santis.

Für jede Form des Zusammenseins der Heiligen Familie ließe sich innerhalb der Florentiner Madonnen jeweils eine Reihe aufstellen, in der das Grundthema freier abgewandelt erscheint: so bezeichnet die Heilige Familie unter der Palme die letzte Form des Tondo, dessen Charakter beim Betrachten der Madonna Terranuova erörtert wurde, so erscheint in der Bridgewater-Madonna der leonardische Zauber der Sitzenden auf seltsame Weise gepaart mit dem unbändigen Drang des Michelangeloknaben, der wie ein kühner Schwimmer zwischen den Händen der Jungfrau aufwärts gleitet. Die späteste Form bezeichnet die Madonna del Baldachino, zu Beginn der Florentiner Zeit in der von einem verschollenen Werke Leonardos bestimmten Madonna mit der Nelke eingeleitet, als die profanste dieser Reihen. Das Fernsein Michelangelos von Florenz äußert sich hier durch ein Überwiegen des leonardischen Einflusses derart, daß man bange sein könnte, wo dies alles weiter hinaus will. Für eine stärkere Anteilnahme von Pennis jüngerem Bruder Luca während der Florentiner Arbeitsjahre spricht eine Anzahl von Madonnenbildern, die wie Ausführungen zweiter Hand wirken und zwar einer Hand, die das Holde und Edle verwandelt in ein Weich-Liebliches, Trübes oder Ungeschlachtes, wo dann der früheste Sinn verloren geht. Aus der Madonna del Granduca wird so die Kleine Cowper, aus der Madonna mit dem Stieglitz die Schöne Gärtnerin des Louvre, neben der Heiligen Familie unter der Palme steht die Madonna mit dem bartlosen Josef (Petersburg), neben der Baldachino die Große Cowper. Wem die Madonna aus dem Hause Tempi zu ernst und groß ist, begnügt sich gerne mit der Madonna aus dem Hause Orléans, deren spätere Schwester, die Madonna aus dem Hause Colonna (in Berlin), Leonardisches und Geziert-Quattrocentistisches in nicht sehr vornehmer Weise vermengt.

Solche Zeichen vielfachen Schwankens dürfen den Blick nicht trüben für das was bleibt: in zwei höchsten Bildern der ersten Jahre, in der Madonna Granduca und in der Madonna del Cardellino sind Werke geschaffen von einem solch reinen Klang, so

beispielhaft in der Darbietung jungfräulicher Anmut und allmütterlichen Waltens, daß es geboten erscheint, hier Umschau nach gleich Mächtigem zu halten. Zu keinen Zeiten ist das Heiligtum der Frau — ihre Würde, Hoheit, ihre Anmut wie ihr still waltendes Wesen — so rein zur Darstellung gekommen, wie in der Reifezeit athenischer Plastik und in der Raffaelischen Kunst. Beidemal ist es der Adel männlicher Jugend, der zur Vollkommenheit gebracht, das Weibliche zwang, sich nach seinem Bilde zu formen. Zu keiner andern Zeit hat gleich stark dieser Zauber gewirkt, Antlitz und Wuchs beider Geschlechter so gereinigt und erleuchtet, daß die verhängnisvolle Spaltung, welcher Aristophanes im »Gastmahl« nicht nur scherzend jedes Ungenügen und alle rückwärts gerichtete Sehnsucht zuschrieb, überbrückt werden konnte. Uns ist seit Dante, der damit eine Vorstellung der Heiligen Schrift wieder wach rief, besonders das Marienbild vertraut als einer zweiten Eva auserwählt, das Werk der ersten durch die besondere und einzige Art ihrer Hingabe zu entsühnen, und bestimmt den göttlichen Knaben zu gebären, der es zerstöre. Als Reine Magd steigt sie in Bildern des Mittelalters aus der Tumba Gigantis, dem Grab des heldenhaften Sohnes. Aus dem Glauben an ihn und an die Notwendigkeit seines Opfertodes, den sie anfangs in der stärksten Schmerzeswallung nicht hat erfassen können, wächst sie auf zu jener Hoheit, die besiegelt wird, indem sie von der Hand des Sohnes die erste Krone empfängt. Uns ist dies Bild näher als das der Athene, Schwester Apolls, Zeus' Haupt entsprungen, streng und magdlich die gewaltsame Werbung des Werkers Hephaist verschmähend und doch bereit zur Pflege des Erdenkindes, das er begehrt hatte, mit ihr statt mit der Gäa zu zeugen. Die Strenge und Steilheit und zugleich der liebende Bedacht der jungfräulichen Göttin, in solcher Verbindung den Eindruck des in jedem Augenblicke neu Geborenseins vermittelnd, hold allen echten Kindern strebender Werker, lebt dennoch auch in jenem jungfräulichen Bilde der »Granduca«, so wie das Praxitelische Götterbild der Demeter (London) bis zur Madonna del Cardellino seinesgleichen nicht mehr hat. Warum die beiden Madonnenbilder, denen sich noch als drittes die Sixtinische Madonna gesellt, die

letzten mächtigen Äußerungen kultbildender Kräfte innerhalb des europäischen Bilderkreises haben werden können, hat Winckelmann noch gewußt, während kurz nach ihm die Grundlagen solchen Wissens bis heute versunken sind.

Neben dem Madonnenbild sind in der Raffaelischen Werkstatt, die wir uns zeitweise im Kloster von S. Marco aufgeschlagen denken, wo seit 1505 der Freund Fra Bartolommeo Vorsteher der Malerwerkstatt ist, einige Bildnisse befreundeter Florentiner entstanden. Das Bildnis des Angelo Doni im Palazzo Pitti, sowie sein Gegenstück, die Maddalena Doni, sind anerkanntermaßen bestimmt durch die Bilderscheinung der Mona Lisa. Eine Federzeichnung des Louvre in genau derselben Haltung wie Leonardos Frauenbildnis gibt im Kopftypus weder diese noch die Maddalena Doni wieder: es ist die Raffaelische Fassung des berühmten Bildes und beschäftigt uns deshalb stärker als das Bildnis der etwas hausbackenen Florentiner Bürgersfrau im Pitti. Zunächst fällt auf, daß der Zeichner die Säulen, die bei Leonardo nicht sichtbar, deren Basen über dem Fenstersims nur gerade angedeutet sind, zu seiten des Kopfes ansteigen läßt, und blickt man in Leonardos Bild wie schon in seiner »Anna selbdritt« auf eine urweltliche Felslandschaft mit ihren Flußschlangen ohne Anfang und Ende, so winkt in der Zeichnung aus wohligem Hügelgelände hier ein Baum, dort Haus und Turm ins Fenster herein. Wir brauchten nicht einmal das herrliche anonyme Frauenbildnis der Galerie Borghese, das auf die raffaelische Louvre-Zeichnung zurückgeht, heranzuziehen, um uns klar zu machen, was in Bild und Zeichnung der Sinn der flankierenden Säulen ist. Bei Leonardo entspricht den im Zwielicht unmeßbaren Schroffen der Landschaftsferne im Gesicht der Dargestellten die Unfaßbarkeit jeder einzelnen Form mit dem Reiz der Endlosigkeit der geschlossenen Kurven, früher in Arabesken von endlosen Knoten, nun in ein Antlitz gebracht, in dem der kubische Bau durch eine kreisende Schwingung ersetzt wird. Aber erst die in der Louvre-Zeichnung wie im Borghesebild den Raffaelischen Kopf flankierenden Säulen rücken ins Bewußtsein, daß Leonardo Säulen nur andeuten, niemals aber hinsetzen durfte, sonst lief sein Werk, das zu verzaubern bis in die allerneueste

Zeit die Kraft behalten hat, Gefahr in allen Teilen auseinanderzufallen. Stirn, Wangen und Kinn mit ihren aufgesetzten Rundungen würden nicht mehr bestehen, es bliebe eine Maske umrahmt von tangartig niederfallenden Haaren, es blieben die lianenhaft sich querenden Hände. Ähnlich macht in Luca della Robbias Tonrelief des Leonardoknaben (Berlin) erst das umschließende Rund die verborgenen Schärfen, den zudringenden Blick offenbar. Die Gioconda, dieses erste Bildnis, in dem die Malerei über den Menschen triumphiert, das Bildnis, dessen mit stärkster Kunst verhehlte zauberhafte Leere die malerische Übung von Jahrhunderten überschattet, war in seiner nächsten Umgebung der Entfaltung der Bildniskunst, die ohne das groß gesehene männliche Bildnis nicht möglich ist, notwendig im Wege. Wohl besitzen wir aus dieser Zeit einige gute Frauenbildnisse, vielleicht das schönste von allen — neben jenem schon genannten mit dem Rad der heiligen Katharina in der Galerie Borghese — Peruginos Grüne Frau der Uffizien, wegen ihrer adligen Haltung oft Raffael zugeschrieben: aus dem so recht zu ersehen ist, wie Perugino mit seiner Stete und Festigkeit sich selbst nahe den gefährlichen Zirkeln des früheren Mitschülers Leonardo zu behaupten wußte. Was aber völlig fehlt, ist ein Bildnis von Michelangelo, dem Schöpfer des David und von dem Raffael der Florentiner Zeit. Das sogenannte Selbstbildnis Raffaels in den Uffizien, das erst seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts so bezeichnet wird und das Bild Raffaels für das ganze folgende Jahrhundert im Sinne der nazarenischen Verehrung wesentlich mitbestimmt hat, hat sich als in allen Teilen übermalt herausgestellt und für unsere Betrachtung als unbrauchbar erwiesen, seit Hermann Grimm durch den Vergleich dieses Bildnisses mit der Vorritzung des durch Vasari beglaubigten Raffaelporträts der »Schule von Athen« das Porträt der Uffizien endgültig aus den vertrauenswürdigen Darstellungen der Raffaelischen Züge ausgeschieden hat. Nach dem Vorangegangenen vermögen wir diesen Ausschluß des beliebtesten Selbstporträts der Uffiziensammlung kaum als Verlust zu empfinden: das Bildnis ist vielmehr in die Reihe der kunsthistorischen Kuriosa zu versetzen, die dartun, in welcher Weise der Geist späterer Zeiten den Pinsel späterer Überarbeiter geführt hat.

Äußerste Vorsicht ist auch deshalb sogenannten Raffaelbildnissen gegenüber geboten, weil, wie wir früher bereits andeuteten, seit Raffaels Knabenjahren die jeweilige Raffaelische Stufe jugendlichen Erblühens sichtbar gemacht wird auch in Darstellungen näherer oder fernerer Personen. Am günstigsten äußert sich solche kanonische Wirkung, wo es sich um Gleichaltrige handelt: so gibt der Raffael zugeschriebene »Jüngling im Barett« (Budapest), der vor dem Sichtbarwerden der Mona Lisa undenkbar ist, mehr Raffaelisches wieder als das Porträt der Uffizien. Von dieser Bildgruppe gilt, was Jacob Burckhardt andeutete: »Sogenannte Porträte und Selbstporträte des jugendlichen Raffael aber wird man finden bis an der Tage Abend«. Andere Bildnisse der Zeit, der schon genannte Angelo Doni etwa oder der früher erwähnte Porträtkopf des Perugino in der Galerie Borghese leiden etwas darunter, daß die Dargestellten in einem Alter gebildet werden mußten, in dem besondere, zum Teil kleinliche, zum Teil verhärtete Züge in eine Gesamthaltung einzubeziehen waren, die ihrer Haltung auf eigentümliche Weise überlegen, einem höheren Bereich des Menschlichen angehörte. Umwandlung besonderer Züge ist da nicht mehr möglich, nur für flüchtige im Bildnis schwer festzuhaltende Sekunden eine Angleichung an die Art des Höheren.

Wir wissen durch Vasari, daß Raffael von Florenz aus wiederholt auf längere Zeit in Urbino und in Perugia gewesen ist. Der erste Besuch in Perugia brachte den Auftrag, im Kloster S. Severo ein Fresko der Dreifaltigkeit zu malen, und für die Nonnen von S. Antonio eine Altartafel. Beide Werke zeigen die starke Wirkung von Fra Bartolommeos Weltgericht in den sitzenden und stehenden Heiligenfiguren. In den Engelknaben zu seiten Gottvaters im Bogen von S. Severo zeigt sich der erste starke Eindruck von Michelangelos frühester Malerei unvermittelt neben malerisch-räumlichen Versuchen. Für die Familie Ansidei zu Perugia entstand eine Altartafel der Thronenden Madonna mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Nikolaus von Bari, in welcher so recht zu spüren ist, wie stark die umbrischen Eindrücke der Frühzeit neben

dem neuen in Florenz Gesehenen fortwirken. Darüber hinaus aber wird eine andere Wirkung sichtbar, erklärlich durch den hausfreundschaftlichen Verkehr im Kloster von S. Marco in Florenz: die Wirkung des Fra Angelico. Sein großes Altarwerk für S. Domenico in Perugia ist jetzt erst, nach dem Winter in Florenz, in seiner Schönheit gesehen und für die Darstellung fruchtbar geworden. Von Angelico, nur in die neue Malersprache übersetzt, stammt der lesende Nikolaus zu Füßen der thronenden Maria. Diese hinwiederum ist ganz erfüllt von Raffaels frühester Madonna, während der inbrünstig emporblickende und auf das Kind deutende Johannes mit den Keulen seiner Arme auf Michelangelos zuvor gesehenen Matthäus weist, nur daß auf eine auffallend porträtmäßige Weise dem starken Oberkörper nicht ein fester Stand entspricht: die Beine sind sonderbar eingebogen und schwankend. In diesem Täufer liegt ein ziemlich getreues Bild des dreißigjährigen Penni vor. In fast derselben Haltung begegneten wir ihm in der Vorhalle des Sposalizio-Tempels, doch ist er jetzt abgezehrter und, wie unter dem Druck der großen Florentiner Gestalter stärker noch in die dienende Stellung des Verkünders gedrängt, der auf das göttliche Kind zeigend sagt: Dir ziemt es zu wachsen, mir abzunehmen. Daß es nicht lange zuvor für ihn Augenblicke gab, in welchen sich ein besonderes Leid, gepaart mit dem aufbäumenden Stolz des Werkers, so verdichtete, wie es der »Christus als Schmerzensmann« in der Galerie zu Brescia zeigt, scheint eine notwendige Vorstufe zu seiner späteren Sendung zu sein, den Christ der Welt zu zeigen kraft des Lichtes, das er von ihm selbst empfängt. Die höchste Freude solchen Berufes strahlt ein Predellenbild der Madonna Ansidei aus (Sammlung Lansdowne), in welchem wir ihn vom Berge her zu einer Menschenversammlung bedeutsamer Art predigen sehen. Zuvorderst zwischen einem Manne und einem aufblickenden Jüngling sitzt, die Mitte haltend, das Kinn auf die Hand gestützt ein anderer Jüngling, und um den spielen, wie Christus und Johannes, zwei Knaben an sein Knie geschmiegt.

Es ist sehr verständlich, wenn Raffaels deutscher Biograph Passavant die Zeit bis 1508 unter dem Kapitel »Raffael bei Perugino«

zusammenfaßt und auch Grimm noch während der ganzen Zeit eine Peruginer Werkstatt Raffaels annimmt. Meister Perugino befand sich während des ersten Winters in Florenz und gleich ins folgende Jahr fällt ein längerer Aufenthalt Raffaels in Perugia, so daß man sagen kann, Raffael habe nur beschlossen, wie Vasari sich ausdrückt, eine Weile in Florenz zuzubringen, um Neues zu sehen und zu verarbeiten. So wenig die Peruginer Jahre Raffael im bürgerlichen Sinne seßhaft gezeigt hatten, so wenig läßt sich in der Tat für die Florentiner Jahre die Wahrscheinlichkeit noch mehrerer Reisen und Aufenthalte als der durch Vasari bezeugten von der Hand weisen. Ein wenig war vom Mittelalter her der ausübende Künstler Pilger geblieben, und nicht umsonst wird noch in Santis Dichtung der Umbrer Signorelli doppelsinnig uom peregrino genannt. Einen kostbaren Hinweis auf Raffaels damalige Lebensform liefert Vasari dort, wo er von dem zweiten Peruginer Aufenthalt Raffaels von Florenz aus spricht. Da soll die Madonna Atalante Baglioni, die Raffael den Auftrag erteilt hatte, zum Andenken an ihren vor Jahren erschlagenen Sohn, den edlen Grifonetto, eine Grablegung zu malen, deren Karton in Florenz bereits vorbereitet worden wäre, Raffael bewogen haben, sie dort in S. Francesco fertig zu malen. Dann aber wäre Raffael nach Florenz zurückgekehrt, da er den Nutzen der dort gemachten Studien erkannt hätte, »und auch hingezogen von der Freundschaft«. Vasari erzählt in dem Lobe auf Raffael am Ende seiner Vita manches von den Pflichten, die eine Freundschaft, wie Raffael sie faßte, namentlich Jüngeren gegenüber auferlegt, aber auch schon aus der Florentiner Zeit erfahren wir etwas davon durch ein Blatt, das Raffael seinem Peruginer Malerfreund Paris Alfani hat zukommen lassen als Entwurf zu einer Heiligen Familie, die dem Alfani in Auftrag gegeben, dem Kopfschmerzen verursacht hatte. So sind Raffaels Spuren während dieser Reisezeiten nicht nur in Perugia und Urbino zu verfolgen, eine wichtige Spur zum Beispiel führt nach Panicale hoch überm Trasimener See, wo Peruginos Werkstatt in der Kirche S. Sebastiano vor der Stadt die Chorwand mit einem Fresko zu schmücken hatte. Dieses Martyrium des heiligen Sebastian ist trotz seines grausamen Vorwurfs eines der heitersten

Wandbilder der Renaissance. Eine Frühlingsfahrt scheint Raffael und die beiden Penni dort hinaufgeführt zu haben, und Peruginos Meistergehilfe Andrea, der sich im Winter zuvor schier die Hand verrenkt hatte an dem leidigen Auftrag der Markgräfin von Mantua »Kampf der Keuschheit mit der Wollust«, hat sich hier oben, wo Seebrisen sich mit Bergeslüften mischen, ganz erholt und das Frischeste und Anmutigste geschaffen, was ihm in den Grenzen seiner Begabung möglich war. Macht das Bild vom Kampf der Keuschheit mit der Wollust fast den Eindruck eines unfreiwilligen Zerrbildes der großen Schlachtenkartons, so ist hier, namentlich in den beiden Raffaelischen Figuren des Bogenspanners und des jugendlichen Schützen ein reicherer Fluß sinnvoller Bewegung gegeben als selbst in allen Raffaelzeichnungen nach den Schlachtenkartons. Ist es die träge Armbrustfigur des Luca, ist es die kräftige, jedoch auf schwanken Beinen stehende, durch ausladende Hüften plumpe Schützenfigur des Penni, die jeweils den Raffaelgestalten gegenübergestellt sind: trotzdem die Schützen nicht eigentlich an dem verzeichneten Fliesenboden vor dem Arkadengang, gegen welchen die weiche Figur des Sebastian auf seinem Postament sich abhebt, haften können, ist dennoch ein Klingen und ein freier Schwung in Spannung und Spiel der Glieder, daß man froh wird, als gelte es die Weisheit zu erfahren, daß der Kampf in einem gewissen Sinne gespielt werden müsse, wie das Spiel gekämpft. Dies aber war nur zu erfahren durch die Gegenwart des edelsten Kämpfers jener Zeit. Hatten wir früher von einem Abschiedsbild des Meistergehilfen Tiberio gesprochen, so liegt in dem Fresko von Panicale ein Abschiedsbild des Meistergehilfen Andrea vor, und was ihm hier in einem nur einmal erscheinenden Augenblicke glückte, in der heiteren Seelandschaft, im Tempel des Schönen Ritters, konnte nur gelingen fern von frecher Neugier und feilen Blicken. Der weiche, fast etwas schlaffe Sebastian an der Säule sollte gefeiert werden, aber unter der Hand, weil der Höhere waltete, ward dem Andrea das Fresko zu dessen Verherrlichung und der weichliche Jüngling bestimmt, vom Höheren vernichtet zu werden, wenn er ihm nicht diene. Klarer noch kommt dies Grundverhalten Andreas eine Reihe von Jahren später in dem

Sebastian-Altarbild zum Ausdruck — für S. Francesco al Prato zu Perugia gemalt, als sich bereits Raffaels Krönung Mariä und Raffaels Grablegung dort befanden. Dies Altarbild ist mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet, dem Jahr, da Penni von Rom aus in Perugia gewesen sein muß, um eine Kopie der Grablegung zu fertigen. In dem Sebastian von 1518 sind die träge Schützenfigur und die in Panicale zu beiden Seiten des Bogenganges stehenden Dreiergruppen ausgeschieden worden, und es blieben nur die beiden Schützen Raffael und Penni aus der Zeit von Panicale als Erinnerung ihrer ersten Begegnung, bekräftigt durch das Medaillon am Postament des Sebastian mit dem Symbol der beiden ineinandergelegten Hände.

Der Kronenträger des mittleren Königs im Anbetungsfresko Peruginos für die Bruderschaft der Bianchi seiner Heimatstadt Città della Pieve von 1504, an dessen Zustandekommen noch Rumohr bezeichnenderweise Raffaels Anteil behauptet hatte, mahnt uns, des Verhältnisses Raffaels zu seinem Herzog in dieser Zeit nicht zu vergessen. Im Jahre des Fresko von Panicale soll Raffael in Urbino gewesen sein. Er soll damals für Guidobaldo zwei kleine Madonnenbilder und einen Ölberg gemalt haben. Von diesem Ölberg fehlt jede Spur, es fehlt auch ein sicherer Hinweis, auf welche vorhandenen Madonnenbilder die Nachricht des Vasari zu beziehen wäre. Doch ist eine Ölbergpredelle des Altarbildes für die Nonnen von S. Antonio erhalten und ein früher Raffael, jetzt Lo Spagna zuerkannter »Ölberg« (in London), von welchen wiederum Darstellungen des urbinatischen Hofmalers Timoteo Viti abhängig zu sein scheinen. Wie Guidobaldo damals ausgesehen hat, dürfen wir aus dem Bildnis (im Pitti) schließen, das neuerdings dem Veroneser Caroto zugeschrieben wird: das ovale Gesicht mit der Betonung im untern Drittel, dem schmalen Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe, der edlen, jedoch von Leiden etwas gekniffenen Nase und dem mehr in sich schauenden als tatfrohen Blick. Timoteo Viti, der seit 1495 aus Francias Werkstatt nach Urbino zurückgekehrte Schüler des Bolognesen, dessen Freundschaft zu Raffael Vasari uns bezeugt, scheint den besondern Vorzug genossen zu haben, als geschätzter Bildnismaler

— das erste, was er in seiner künstlerischen Übung geschaffen hat, waren Bildnisse seiner Freunde und anderer — den in Urbino zu Besuch weilenden Raffael jeweils im Bilde festhalten zu dürfen. Ein Knabenbildnis der Galerie Borghese, früher Porträt nach dem jungen Raffael genannt, jetzt als das Bildnis eines unbekannten Knaben geltend, würde das erste sein — nicht nach dem Leben, wie noch durch die Übermalung hindurch erkennbar ist, sondern nach dem Raffaelengel Santis zu Cagli gebildet. Dann zeigt er ihn als heiligen Vitalis in dem Altarwerk für S. Croce in Urbino (jetzt in der Brera). Den Jüngling Raffael aber, wie er seinem Fürsten erschienen sein mußte, hält eine kostbare Kreidezeichnung Vitis im Britischen Museum fest. Von dieser Zeichnung aus, die keineswegs meisterlich in Linienführung und Modellierung ist, doch herrlich durch das besondere Ergriffensein von dem Blick dieser Augen, vom Fall dieses Haares, von dem nicht enden wollenden Blühen dieser Lippen hat Giovanni Morelli seinerzeit seinen Feldzug angetreten, der eine Schülerschaft Raffaels bei Viti durchsetzen sollte. Danach wäre Raffael von 1495 bis 1499 in Urbino Schüler des Viti gewesen, während Vasari, der den achtjährigen Raffael Urbino verlassen läßt, umgekehrt den Viti zu Raffaels Schüler macht. Wie würde der lautere treffliche Mann sich gefreut haben über die Stelle aus Morellis Streitschrift, wo dieser an alle Vorurteilsfreien die Frage erhebt, ob es denn wahrscheinlich sei, daß ein zwölfjähriger Knabe einen erwachsenen Maler lehre. Er wäre stolz darauf gewesen, die Frage zu bejahen und würde etwa, wenn es einer Rechtfertigung bedurft hätte, auf Matarazzos Chronik von Perugia hingewiesen haben, in welcher erzählt wird, wie um 1500 ein neun- bis zehnjähriger Knabe des Ordens von S. Pietro auf offener Piazza als Prediger aufgetreten wäre und von den Schriftgelehrten, Doktoren und Bürgern ob seiner Weisheit so bestaunt, daß die Kunde davon trotz der wüsten Streitereien jener Zeit bis nach Rom drang, wohin der Knabe alsdann vom Papst befohlen wurde.

Wir durften so lange hier verweilen, weil es nötig war, die früheren Stufen Raffaels, die Timoteo Viti vielleicht zu Handen des Herzogs festzuhalten hatte, in der Erinnerung wieder aufzu-

rufen, denn dies ist nicht gleichgültig für die Bedeutung Raffaels für den letzten Herzog aus dem Stamme der Montefeltro. Wenn vielfach behauptet worden ist, Raffael wäre bei den Gesprächen des urbinatischen Kreises, die den Kern von Castigliones Cortegiano, dem Buch vom vollkommenen Hofmann bilden, zugegen gewesen, so muß es auffallen, daß er in diesen Gesprächen zwar auf eine sehr besondere Weise erwähnt wird, jedoch nicht selber auftritt: unter den Dichtern, Gelehrten, Bildhauern, Kriegern, Staatsmännern überhaupt kein Maler, trotzdem die Malerei an diesem Hofe zuhöchst geehrt und auch im »Cortegiano« als die überlegene Kunst gefeiert wird. Um uns die Art der Verrätselung, die dieses berühmteste Gesellschaftsbuch von allem Anfang an geheim und unausschöpfbar erscheinen ließ — wir erinnern an die übergroße Neugier der Vittoria Colonna, deren unerlaubtes Weitergeben des bis dahin nur unter den Freunden bekannten Manuskripts den Druck beschleunigt hatte — einigermaßen klar zu machen, sei auf folgendes hingewiesen:

Weder der Hofmann, dem sich die »Idee« des vollkommnen Cortegiano erschloß, noch das Urbild, das jene Idee erst erregte und ins Leben überführen half, noch endlich der Fürst, der durch den Dienst eines so vollkommnen Hofmanns zu einem großen Herrn wird, selbst wenn sein Land an Umfang gering bliebe, treten auf als Sprecher des Dialogs. Castiglione behauptet, er selbst wäre damals — einige Jahre nach Vertreibung des Borgia und Wiedereinsetzung Guidobaldos in seine Herrschaft (das Gespräch des ersten Buches läßt Castiglione im Frühjahr 1507 nach dem Besuch des Papstes Julius zu Urbino stattfinden) — noch in England gewesen, und gibt dem Veroneser Grafen Lodovico Canossa die eigene Rolle im Spiel zur Formung des gewünschten Vollkommenen. Den Herzog läßt er nach dem Mahle, weil er seiner Schmerzen halber liegen müsse, sich in seine Gemächer zurückziehen, den Vorsitz der Runde weist er der Herzogin Elisabetta, den Beisitz ihrer Hofdame Emilia Pia zu. Raffael, dessen Preis im Munde eines gegnerischen Bildhauers ertönt, ist nicht zugegen. »Ihr sprecht euerm Raffael zu Dank«, entgegnet der Bildhauer Cristoforo Romano dem Grafen Canossa, der in einer freilich andern Weise,

als es Leonardo in seinem Paragone tat, die Überlegenheit der Malerei über die Bildhauerkunst verficht. »Ihr sprecht für den Künstler, nicht für die Kunst«, fügt fast grimmig Cristoforo hinzu. Es heißt, der Graf hätte lächelnd erwidert, er spräche nicht Raffael zu Dank, nicht zugunsten eines Künstlers, sondern zugunsten der Kunst, und fern läge ihm, die Vortrefflichkeit Michelangelos und anderer Bildhauer gering zu achten, doch schiene ihm nicht nur die Gegenwart, nein auch die Kunde früherer Zeiten dafür zu sprechen, daß zum vollkommenen Hofmann die Malerei eher gehöre als die Bildnerei seit der glorreichen Freundschaft des Apelles zu Alexander, und seitdem die Athener den Maler Metrodor, ihren Mitbürger, zu Lucius Paulus geschickt hatten, nicht allein um dessen Triumphe zu verherrlichen, mehr noch damit der Maler seine Kinder erziehe. Guidobaldo war kinderlos geblieben, und statt seiner erscheint hin und wieder der ihm von Papst Julius auferlegte Thronfolger im Dialog, der junge Francesco Maria della Rovere, Neffe des Papstes und ähnlich dem Aiglon in seinem zwölften Lebensjahr zum Präfekten von Rom ernannt. Raffael aber mochte am Lager des Herzogs weilen, nachdem er durch die Runde der Sprechenden hindurchgewandelt war. Der einzige Brief, den von den fünf handschriftlich oder mittelbar überlieferten Raffaelbriefen die neueste Forschung gelten läßt, im April 1508 an den Oheim Simone Ciarla von Florenz nach Urbino gerichtet, beginnt mit dem Dank für die Mitteilung vom Tode des Herzogs. Nicht ohne Tränen habe die Nachricht aufgenommen werden können, aber was nicht zu ändern sei, müsse hingenommen werden als Zeichen des göttlichen Willens.

Kurz vor dieser Zeit soll die von Madonna Atalante Baglioni in Perugia bestellte Grablegung vollendet worden sein. Die in zahlreichen Zeichnungen niedergelegten Phasen des ersten bewegten Figurenbildes der Raffaelwerkstatt sind besonderer Beachtung wert. Es ist nicht unnütz, ein Blatt in Oxford (Christ Church) zu den eigentlichen Grablegungszeichnungen mit heranzuziehen, weil wir durch dieses Blatt Aufschluß erhalten, weshalb die Komposition, wie sie im Bilde vorliegt, soviel sichtbare Mühe verursacht hat. Wie einst der weise Herrscher von Bagdad und wie

Heraklit scheint der Zeichner dieses Blattes durch die Straßen, über die Plätze gezogen zu sein und den Kindern zugeschaut zu haben. »Wie das Kind und der Künstler spielt, spielt das ewig lebendige Feuer, baut auf und zerstört in Unschuld . . Das Kind wirft einmal das Spielzeug weg, bald aber fängt es wieder an in unschuldiger Laune. Sobald es aber baut, knüpft, fügt und formt es gesetzmäßig und nach innern Ordnungen« (Nietzsche über Heraklits Philosophie). Das Blatt in Oxford zeigt in sieben Figuren eine kindliche Gerichtsszene. Auf einer Urne mit Deckel, dem noch ein Klotz aufsitzt, thront das jüngste Kind, zu seinen Seiten zwei etwas ältere Gefährten, die angespannt nach der Gruppe schauen, wo drei Knaben einen vierten, den siebenten des ganzen Blattes, zu dem jüngsten herantragen, der weit vornübergeneigt auf die bereit gehaltenen Arme des Gefährten rechts gestützt, den Herannahenden eine deutende Gebärde macht. Die drei Träger schauen auf den richtenden Knaben, der in einer schönen Zeichnung (Uffizien) zu der unvollendeten Madonna Esterhazy als Christuskind wiedererscheint. In diesen Kindergruppen ist ein Teil jener Lebensvorgänge wahr gesehen, welche die Grablegung beherrschen. Die zahlreichen Zeichnungen zur Grablegung tun zweifellos dar, daß mit Figuren von Erwachsenen sich ungleich schwerer eine lebendige Komposition erzielen ließ, ja es scheint, als ob die Schwierigkeit des Beginnens eine Zeitlang von der eigentlichen Grablegung oder Grabtragung absehen hieß zugunsten einer Beklagung des Leichnams Christi, um den sich fünf Frauen scharen, während die Gruppe der Männer abseits stehend tatlos zusieht: eine Fassung, die sich durch die Umstände des Auftrags und den Ort der Aufstellung — an einem Marienaltar — wohl eher empfehlen mochte. Vorbilder Signorellis in Orvieto, Mantegnas in seinem Stich der Grablegung schienen nicht zu genügen, weil das eigentlich Treibende, das schlichte Tun besorgter Männer dem Entwerfenden nicht ausreichen wollte für einen solchen Vorwurf. Die erste Studie, die den Geist des Bildes selber atmet, ja die in der Gestalt des Christ über den Christ der gemalten Grablegung hinausgeht, zeigt ein Blatt im Britischen Museum. Träger des Jünglingsleibes ist hier der eine Mann, dessen bärtiger Kopf und

breiter Bau im Gegenträger wiederkehren. Hier sehen wir deutlicher als irgendwo, was in der Florentiner Zeit Raffaels und Pennis fehlte, um Bilder, die von starker Wechselwirkung innerhalb einer Arbeitsgemeinschaft zeugen könnten, möglich zu machen. Es bedurfte in der Tat einer kühnen Anleihe bei der Antike, um die Lebenswahrheit dem Sinn der keimenden Raffaelschule gemäß in diesem Bilde herzustellen: statt der Verdoppelung der männlichen Trägerfigur erscheint, zum ersten Mal in der Uffizienzeichnung, ein Jüngling, dessen kennzeichnender Ausdruck in Haupt und Schultern den Dioskuren vom Monte Cavallo entstammt. Für die endgültige Fassung der Grablegung, so wie sie in dem Bild der Galerie Borghese vorliegt, scheinen indess spätere Lebensvorgänge mitbestimmend geworden zu sein, die in die römische Zeit fallen. Dafür sprechen, neben den sehr römischen Predellen, einige Grablegungszeichnungen, die »Tod des Adonis« genannt werden und, obwohl dem Motiv nach Signorellis »Grabtragung« nah, durchaus römischen Stempel tragen. Wir wiesen früher darauf hin, daß Penni im Jahre 1518 eine Kopie der Grablegung gemalt haben muß, die uns freilich nur in einer offenbar veronesischen Replik zu Turin erhalten ist, bezeichnet G. F. Penni 1518. Was in dem Bild der Galerie Borghese uneinheitlich wirkt, nicht allein die Merkmale verschiedener Hände, auch die verschiedener Zeiten aufweisend, erscheint in der Turiner Replik, wie auch in einer früher dem Penni zugeschriebenen Replik zu Görlitz (ehemals im Besitze Wilhelms v. Humboldt) so aus einem Gusse, daß die beiden Repliken unerachtet ihrer teilweisen Flüchtigkeit, ja Roheit, von Autoritäten, wie Burckhardt und Passavant, uneingeschränktes Lob erfahren haben. Es ist hier nicht der Ort, die Frage einer späteren teilweisen Übermalung des ersten Bildes — die gemeinten Veränderungen gehen weit über das bei Pentimenti der Zeit Gewohnte hinaus — zu erörtern. Uns muß der Hinweis genügen, daß ohne den römischen Hauch, mag er nun von der römischen Replik des phidiasischen Werkes oder von einem römischen Lebensvorbild stammen, die Dreiergruppe des Christ und der beiden Träger, die selten, aber dann — wie bei Grimm — mit tiefster Eindringlichkeit als das Geheimnis des zehnfigurigen Werkes empfunden wor-

den ist, nicht zustande gekommen wäre. Grimm hat an die attische Lekythe erinnert, die sich im Berliner Museum befindet, um vergleichend darzutun, was die Griechen bei der Bestattung eines geliebten Toten zeigten: sein wie in Schlaf gesunkener Leib wird von einem Manne und einem Jüngling, dem Tod und dem Schlaf getragen. Bei Raffael schaut der Jüngere den Ältern an, dieser aber hat den Blick inbrünstig nach oben gewandt, während das Haupt des Erlauchten an seine Brust zu liegen kommt, die Schulter auf seinem gestrafften Arme ruht. Fast sorglos spielend ist die Bewegung, mit der der andere, der kräftige Jüngling das tragende Tuch an den Enden gefaßt hält, ein römischer Krieger scheint er und hat seinen Herrn sehr anders geliebt als der Mann da drüben. Das Auseinanderfahren der beiden Rümpfe der Träger ist in der Tat so schroff, daß, wären nicht die verbindenden hinteren Gestalten des Jünglingsknaben, des Greises und des Christi Linke emporhebenden Weibes, der entschlummerte Leib allein nicht genügen würde, die beiden zu binden. Ja das Mädchen, das hinter dem Jünglingsträger die sinkende Maria aufrecht hält und indessen zwischen diesem jüngern Träger und Magdalena auf das edle Haupt hinüberschaut, so wie jenes Mädchen des Sposalizio aus der Gruppe der Frauen hinübersah zum holden Bogenspanner, ist durchaus nötig, nicht nur um die Gruppe der Frauen mit dem vorübergetragenen Herrn zu verknüpfen, sondern um das Klaffen der Trägerfiguren zu mildern. Es ist unnütz, wie öfter beliebt, hier von Unbeholfenheit angesichts einer neuen Aufgabe zu sprechen. Jede zugehörige Zeichnung trägt im Gegensatz zu dem vollendeten Bild in sich den raffaelischen Wohllaut, die Härten des Bildes sind vielmehr gemußte Härten, und nicht umsonst empfängt ein am Boden kauerndes Weib, das eine Schwester scheint der nornenhaften Frau in Michelangelos Heiliger Familie, die sinkende Maria. Dennoch irrt Grimm kurz vor dem Ziel, wenn er meint, das Grundverhältnis, wie es, im Gegensatz zu andern Grablegungen der Zeit, in dem Herrn und den beiden Trägern Gestalt wurde, wäre dunkel tastend einsam gefunden worden als eine »allerletzte Nüance, die Raffaels künstlerischer Takt fand«. Fern von Fragen des Geschmacks und Taktes wächst hier, freilich

unter ungekannten Schmerzen heran, was man die Anfänge der Schule nennen kann, die nach Aussage des um ihre Ergründung verdientesten Forschers mehr denn je »ein geheimnisvolles Dunkel umhüllt«. Der Berg von Golgatha mit den drei Kreuzen, ähnlich wie ihn Mantegnas Stich zeigt, mahnt an die letzte Qual, die nachzittert in den Zügen des Helfers, sonst ist fast umbrische Morgenluft um die Menschen und fern um die Hügel, den zartblättrigen Baum, das ruhende helle Gewölk. Dort aber, wo der treueste Träger rückwärts ins Dunkel tretend die Stufen ansteigt, steht der Name Raphael Urbinas 1507 und daneben auf hohem kahlem Stengel noch unverweht die Samenkugel einer verblühten Vorsommerblume.

VI. DER WEG DES JUGENDBILDES

WÄHREND Raffael in toskanischen und umbrischen Städten an jenen Arbeiten beschäftigt verweilt, in den verschiedenen Werkstätten die Lösung der künstlerischen Aufgaben durch ihn, durch seine Werke und seine Gegenwart bestimmt wird, hat seine frühere Wirkung und haben die bereits geprägten Bilder seiner Jugend ihre eigene Wanderung und Wirkung angetreten.

Vasari schildert im Leben des Francia, wie Raffael seine »Heilige Cäcilie« für S. Giovanni in Monte zu Bologna absendend, den befreundeten Francia um die Aufstellung des Bildes gebeten hätte, und wie Francia, als er das von Rom kommende Bild auspackte, von seiner Schönheit so betroffen gewesen sei, daß er nur noch als echter Werkmeister die gewünschte Aufrichtung überwacht hätte, dann aber vom tödlichen Schrecken, den ihm der Glanz jenes Bildes verursacht, sich nicht mehr habe erholen können, erkrankte und kurze Zeit drauf starb. Sein Eigendünkel, so meint der ihm nicht gewogene Vasari, wäre durch den überraschenden Anblick in der Wurzel getroffen worden. Die so gefaßte Erzählung setzt voraus, daß, wie Vasari noch glaubte, Francia und Raffael sich nur durch Briefe gegrüßt, persönlich nicht gekannt hätten. Das Sonnett Francias auf Raffael und der Brief Raffaels an Francia, vom Jahre 1508, im siebzehnten Jahrhundert von dem bolognesischen Grafen Malvasia in seiner Felsina Pittrice veröffentlicht, die beide eine mehr als nur briefliche Bekanntschaft anzudeuten scheinen, wurden denn auch nie durchweg für glaubwürdig gehalten und werden heute ziemlich allgemein als Erfindungen des Grafen zu größerem Ruhme des Bologneser Landsmannes bezeichnet. Andererseits ist die hier mehr sekundäre Frage nach der unmittelbaren Wirkung der Kunst des Francia auf frühe Arbeiten der Raffaelwerkstatt — genannt seien der »Christus« von Brescia, der »Sebastian« von Bergamo und vor allem die völlig franciamäßig gefaßte »Madonna zwischen Hieronymus und Fran-

ziskus« in Berlin und Sammlung Contini Rom — wegen der schon erwähnten Viti-These Morellis nie erörtert worden. Das seltsame Wort vom »fortunato garxon«, dem Schicksalsknaben der sie alle überrage, das jenes Sonnett enthält, sollte freilich nachdenklich stimmen, da in ihm ein Raffaelbild aufgerufen wird, das zur Zeit Malvasias längst verschollen war. Wir haben früher schon eine Begegnung Francias mit Raffael in Città di Castello vermutet, dieser Begegnung voraus aber geht das Bekanntwerden mit einem Altarwerk Peruginos für dieselbe Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna, in welche fünfzehn Jahre später die heilige Cäcilie einzog. Die Madonna in Glorie mit Michael, Katharina, Apollonia und Johannes dem Evangelisten wird im selben Jahre 1499, in welchem der Certosa-Altar zu den Lombarden kommt, vom Meister Perugino, der schon 1497 dieses Auftrags halber in Bologna war, eigenhändig aufgestellt. Es ergibt sich, daß der Michael, wie er in Umbrien geschaffen worden ist und in seiner höchsten Fassung in Signorellis Kapelle zu Orvieto erscheint, um die Jahrhundertwende in drei Altarbildern der Perugino-Werkstatt nach den nördlichen Bezirken wandert, und zwar der besonderen Sinnesrichtung dreier Stämme gemäß leicht abgewandelt: der Michael der Certosa von Pavia als breiter voller Kriegerengel mit dem Besiegten zu seinen Füßen, der Michael für die Florentiner von Vallombrosa mit dem selben breiten Stand, doch schlanker, sinnend und lieblichernst, der Michael für Bologna, als ein Engel der Kreuzwege zierlich, mit leichterem Stand und bei aller Schlankheit fast üppig lockenden Formen. Die Wirkung dieses Michaelbildes, von dem heute noch in Bologna die Legende fortlebt, hier wäre der sechzehnjährige Raffael von seinem Meister gemalt worden — wobei hinzugefügt wird: »man weiß es nicht, aber viele glauben es« — ist in Bologna und der Nachbarstadt Ferrara nicht geringer gewesen, als etwa die Wirkung des Michael der Certosa in der Lombardei. Doch haben sich die Künstler, ihrem schwächeren und rasch wechselnden Triebe gemäß mehr darauf beschränkt, die Figur nur als Umriß oder das Antlitz auf sich wirken zu lassen und in anders gerichtete Darstellungen aufzunehmen, während, wie bereits angedeutet, die Seele des Lombarden im Gegenstoß

gegen die leonardische Wirkung aus dem obersten Engel der Certosa, dem einen der drei nach Norden gelangten Urbilder, das Bild des jugendlichen Heilands geschaffen hat, so wie er in der Galerie zu Bergamo segnend erscheint (sein Gegenbild — statt des Efeukranzes eine Rebenranke im Haar — die Bacchuszeichnung in der Akademie zu Venedig).

Francia indess nimmt unter den aufnehmenden Künstlern der Romagna nicht nur um seiner näheren Beziehung zu Raffael eine besondere Stellung ein, seine einzigartige Bedeutung liegt vielmehr in der gleichzeitigen Empfängnis zweier mächtiger Jugendbilder. Bologna, halbwegs zwischen Florenz und Venedig gelegen, empfängt gleichzeitig das Raffaelische und das Giorgionische Bild. Es hat in Florenz und in Perugia, wie wir sahen, Künstler gegeben, auf die Raffael stärker umbildend wirkte als auf Francia, es hat in Venedig neben Bellini und seinem Schüler Cima da Conegliano, die den Knaben Giorgione verherrlichten, Künstler gegeben, die zu mächtigeren Verkündern seiner Jünglingswirkung wurden: so Tizian und Palma Vecchio. Die Veroneser Caroto, Montagna, Cavazzola haben sich auf edlere Weise in den Dienst des Giorgionebildes begeben. Dennoch gebührt Francia der Ruhm, in seinem 1499 entstandenen Altarbild für Giovanni Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore das Werk geschaffen zu haben, in welchem sich zwei Sternbildern gleich der Machtbereich des Venezianers mit dem Reich des Urbinaten berührt. In dem Ritter Florian vor dem Pfeiler links in der Halle, wo von Engeln besungen das Kind auf dem Schoße der Madonna thront, mischen sich schon Züge des venezianischen Giorgionebildes mit dem Michael von S. Giovanni in Monte, in dem vor dem rechten Pfeiler stehenden Sebastian liegt eine weitere Verbindung vor, indem einem raffaelischen Haupt und Rumpf der feste Stand verwehrt wird, der beidem erst zur stärksten Wirkung verhülfe: darin vorausgehend dem Liberale in Giorgiones Madonna von Castelfranco. Doch ist über die Gestalten noch Fülle und Schönheit gebreitet und der dritte jugendliche Heilige, der Johannes mit dem Kelch, mehr Francias Gewächs, bringt fast rührend zum Bewußtsein, was Augustin, sein Gegenpart des inneren Heiligenpaares, über sein Buch sich neigend

lesen mag: daß die Unteilhaftigkeit oder der Ausschluß von dem Opfer, das jeder in nächster Nähe eines Sinnbildes zu bringen hat, mit dem Preise geringerer Lebenskraft, matteren Glühens bezahlt wird. Ein anderer wäre an der Doppelwirkung beider zerschellt oder hätte sich dem Mächtigeren ganz ergeben. Francia der Goldschmied meinte beide zu kostbarem Schmucke verschmelzen zu können. Es soll nicht verfolgt werden, wie in seinen weiteren Werken die beiden Stifterfiguren sich bald ablösen, bald auszustechen scheinen, ohne sich, wie der wackere, aber handwerkliche Meister erträumen mochte, wirklich durchdringen zu können, denn echte Durchdringung von in verschiedenen Gestalten wirkenden Götterkräften ist unmöglich. Der Versuch hat auch hier, wie noch stets im Bereich der bildenden Künste, zur Akademie geführt. Daß der mächtigere Stern den Francia trotzdem zu einer ganz reinen Äußerung vermocht hat, bezeugt die Madonna im Rosenhag (München), in welcher man nicht nur landschaftlich die Luft von Città di Castello zu spüren meint. Francia ist hier das Innigste gelungen, was an Darstellungen solcher Art jenseits der Alpen entstanden ist, mit Schongauers Maria im Rosenhag zu Kolmar fast in einem Atem zu nennen.

Marc Antonio Raimondi, Schüler des Francia und Bolognese gleich ihm, hat in Bologna um 1506 den Grund zu dem Stecherwerk gelegt, das bestimmt war, die raffaelische Bildgestaltung über Europa zu verbreiten. Im Gegensatz zum Schwanken seines Meisters scheint er von allem Anfang an Raffael zum Helden seiner Schilderungen gemacht zu haben, sehr wahrscheinlich genährt durch Zeichnungen, die der frühere Franciaschüler Viti aus Urbino nach Bologna sandte. Wie Bild- und Buchdruck die zweite Stufe der Wirkung des lebenspendenden Wortes und des zur Andacht zwingenden Bildes bedeuten, so scheinen Marc Antons früheste Stiche nicht auf unmittelbare Anschauung zurückzugehen, sondern zu Ehren seines Meisters ersonnene Vorgänge wiederzugeben. In dem 1506 datierten »Apoll und Hyakinth«, eigentlich eher Dionysos mit einem Satyr wären nicht Bogen und Köcher hinter dem bekränzten Jüngling, wird Francia als der Ältere porträthaft gezeigt, so wie er sich selbst in demselben Jahre neben

dem durchwandelnden Raffael gezeigt hat, in seinem Fresko der Verlobung der heiligen Cäcilie — der raffaelische Apoll aber trägt das Haupt auf einem durchaus bolognesischen Leibe, der in wenig ziemender Weise den Eindruck einer antiken Plastik erwecken soll. Von der sogenannten »Weihe des Antinous« ist nur das Gruppenmotiv entlehnt, des Schönen, der dem Freunde zugewandt, die Hand auf dessen Schulter legt. Geglückter erscheinen die Beiden in dem Stich »Der Wohlwollende und der Neidische«, weil in dem holden Bild des Wohlwollenden sein Ungreifbares, in dem eifervollen des Neidischen, mit dem Doppelspiegel und den gekreuzten Schlangen in Händen, dessen menschlicher Rang wahrer gesehen ist. Ein herbes Vorspiel zum Parnaß scheint der Apoll, der die Chariten unterrichtet, und der Hirtenknabe Paris, dem die drei Göttinnen nahen. Voll geheimer Anspielungen auf den Bologneser Kreis mag endlich die »Allegorie auf das menschliche Leben« sein: da steht auf rundem Sockel in einer Landschaft göttergleich ein Jüngling mit Binden im Haar, einem Füllhorn aus welchem Flammen schlagen in der Rechten, als Herr des Lebens. Von dem Mädchen, das ihm verschämt ihren Spiegel reicht, abgewandt, schaut er in der Richtung zweier Männer, nackt wie er, der eine ein Roß bändigend, der andere eine Urne tragend, während zu des Herrn Füßen der Werker des lebenden Standbildes zu ruhen scheint, neben ihm ein junger Speerträger, der eine Frau mit zwei Kindern auf dem Arm begrüßt.

Marc Anton hat nach 1506 die Werkstatt des Francia verlassen, 1510 tritt er in Rom in den Dienst Raffaels. Die Jahre zuvor scheint er vornehmlich in Venedig gearbeitet zu haben, wohin ihn der Ruhm Giorgiones gelockt haben mochte. Seine uns bekannte Tätigkeit in der Zeit weist jedoch auf die Anziehungskraft, die bestimmte Folgen von Dürerstichen auf ihn ausgeübt haben. Der Fremdling aus dem Norden hatte 1506 und 1507 in Venedig geweilt, von den einheimischen Künstlern wohl mehr bestaunt als geliebt. Sein Rosenkranzfest, für die Kapelle des Kaufhauses der Deutschen in Venedig gemalt, zur Zeit, da bei Giorgione für denselben Neubau Fresken bestellt wurden, spricht nicht dafür, daß ein wirklich enges Verhältnis zu venezianischen Künstlern zustande

gekommen ist. Wohl hat er in dem Gefolge des vom Christusknaben bekränzten Papstes Julius gezeigt, daß sein nordisches Malerauge die andere Luft, die um die Menschen des Südens wehte, erfaßt hat. In dem Freundespaar der beiden Deutschen hinter dem Papste, über deren Häuptern der gleiche Engel, ihr Engel, die Kränze hält, gelang es ihm festzuhalten, was einen Teil der Sehnsucht des Nordmenschen nach der Sonne des Südens begreift: es sind dies in Venedig heimisch Gewordene, und hinter ihnen malt Dürer in genauer, wenn auch entzaubernder Weise den großen Giorgio, zu dem ein Greis verehrend blickt. Die Seite des Papstes, betont noch durch den heiligen Dominikus, der als Stifter des Rosenkranzfestes zur linken der Madonna dem jungen Kardinal des Julius den Kranz aufs Haupt legt, wollte der nordische Künstler als die priesterliche kennzeichnen, innerhalb welcher auch die Freundesbünde ihren Platz finden. Hinter dem Kaiser, den die Madonna kränzt, knien die Kriegsmänner, Kaufleute, Baumeister, der wichtigste Kaufmann zusammen mit seiner bekränzten nordischen Ehefrau. Dicht hinter diesem Ehepaar aber und vor dem einzelnen Stamm, dem drüben ein Paar sich kreuzender Stämme entspricht, steht in vornehmer Herrentracht, den Blick zum Beschauer gewandt der Maler des Bildes, noch weiter rückwärts, doch ihm beigeordnet der in der Ferne weilende Nürnberger Pirkheimer. Auf dem Schriftstück, das Dürer in Händen hält, steht zu lesen, was auch die Briefe nach der Heimat bestätigen, daß das Bild in fünf Monaten gemalt worden wäre. Eine 1506 datierte Zeichnung der Albertina gibt in zwei Knabenköpfen die Anleitung zum Verständnis nicht nur des Rosenkranzbildes, auch des bald darauf in fünf Tagen gemalten Bildes »Christus unter den Schriftgelehrten«. Der mit leicht geöffnetem Mund emporblickende Knabe links gilt, wiewohl im Gegensinn gesehen, nicht zu Unrecht als Vorstudie zu dem Lautenengel, der zwischen Kaiser und Papst im Rosenkranzbilde am Thron der Madonna sitzt. Dieser Kopf, so wenig eine Naturstudie wie der neben ihm niederblickende, gibt den Eindruck wieder, den auf Dürer eine der vielen Jugenddarstellungen des Knaben Giorgione gemacht hat, möge er nun die Lautenengel in Cimas Altarbild zu Conegliano

gesehen haben oder einen der jungen Knappen, wie er uns noch in dem Capitano mit seinem Waffenknecht (Uffizien) überliefert ist, oder den berauschten Cäsarknaben, der in einem Trionfo des Giorgionekreises (Richmond) den doppelschossigen Lorbeerzweig in Händen, singend dem Triumphator voranreitet, brünstig verehrt von Männern und Jünglingen des Zuges. Dieses Jugendbild, auch in Bellinis Bacchanal (Sammlung Hamilton New York) und im Bacchusknaben mit der Kanne (Sammlung Benson London) gefeiert, gab sich nicht her für die Darstellung, die Dürer dem Rosenkranzbilde folgen ließ.

Im Gegensatz zu dem hundert Jahre später nordwärts gewanderten Rosenkranzbild ist der zwischen den Doktoren disputierende Christusknabe Dürers in Italien geblieben. In beklemmender Nichtachtung des Räumlichen steht, von drei Greisen bedrängt, die teils auf ihre Bücher pochen, teils wie der widerliche Alte zu seiner rechten, dem Knaben disputierend die Hand auflegen, das Kind sinnend da, hinter ihm schaut ein bartloser Mann von kraftvoll gedrungener Bildung fast wild herum, ein anderer, die Augen durch den Mützenschirm beschattet vor dem Glanze des Knabenantlitzes, liest in seinem aufgeschlagenen Folianten. Forschend, aufs Buch gestützt blickt ein dritter Greis zur Mitte hin, während ein bärtiger Kahlkopf mit schiefer Nase am Rand hinter der Greisenfratze vorblickt. Es war von der Albertina-Zeichnung die Rede, auf welcher, von dem giorgionischen Engel überschnitten, der gesenkte Kopf des Christusknaben mit niederwallendem Haar erscheint. Wann und wie das raffaelische Knabenbild in Venedig eingezogen ist, bleibt verborgen. Genug, daß es in Bellinis Altarbild von S. Zaccaria auftaucht als geigender Engel nah dem Harfner der Borgiagemächer, mit Bellinis Namen und der Jahreszahl 1505 neben sich. Dieser Engel steht dem Christuskopf auf Dürers Zeichnung am nächsten. Im Bilde hat der nordische Künstler die kindliche Majestät nicht wahren können, denn an die Stelle der herrlichen Hand bei Bellini setzt er zwei besonders studierte deklamierende Hände, und denen hat sich der Mund, haben sich die Augen anpassen müssen: an die Stelle wirkender Gegenwart ist ein in den Gesichtszügen sichtbares angespanntes Denken ge-

treten, an die Stelle der Schau ein Beweisenwollen. Man hat sich oft gefragt, ob Dürer während seines venezianischen Aufenthaltes in Bologna und in Florenz gewesen sei. In dem Bild der Galerie Barberini erscheint, wenn nicht von Auge zu Auge, so doch mittelbar durch die Phantasiekraft des wissensdurstigen Künstlers festgehalten, was kein Beteiligter zu zeigen wagte: Raffael zwischen den großen Florentinern, welchen sich hier noch der nordische Grübler gesellt.

Wie anders berührt dies Schicksal gegenüber dem halb lied-, halb meerhaften Schicksal Giorgiones. Das dringlichste Menschliche der Zeit: als hohe Feier eines neuen Bildes gezeigt von den Eingeweihten, als tiefste Not des bedrohten Bildes, umdrängt vom Titan und den bösen Blicken des Magiers und der Verstockten, gezeigt von der »verruchten Imagination« eines Nurbetrachters — und dem gegenüber das »stille Flötenlied« des Knaben, der Giorgione heißt. Gewiß, das bacchische Kind, um das sich die stärksten und zartesten Künstler der Heimat scharen, ist im Ablauf seines Wachstums ähnlich verherrlicht worden wie Raffael. Namentlich die Ferraresen haben versucht dies Jugendbild zur Mitte einer disputierenden Schar von vierzig Männern zu machen, aber die heiligende Ruhe geht von dieser bewegten Sitzfigur nicht aus, die besser dort am Platze ist, wo sie den Wein entspünden, Singen und Spielen als schwelgerischer Engel lehren kann. Sein Geschick: in der Knaben- und Jünglingszeit auch gesehen und gefeiert als David, der den Riesen zwingt und der hinziehend durch wonnige Täler der Trevisanischen Mark den älteren Freund zur Huldigung zwingt, der in die Senke des Hügels geschmiegt, von nackten Frauen bewundert, das Lied des Sommertages den Gefährten lehrt, Jüngling im fruchtbaren Gewitter, unter dessen Anhauch das liebende Weib erbebt, dessen Bild als Schäfer mit der Flöte, als der Knabe mit dem Pfeil unter den schlummernden Lidern der Jungfrau lebt, die dieser Traum zur Schönsten, zu der Schaumgeborenen macht, der endlich im stärksten männlichen Erglühen weggerafft wird von der schwarzen Seuche im Arm der Lust: sein Los ist doch trotz Schatten der Schwermut reich und leicht wie der goldene Sommertag in schwellendem Gefilde, den er wie kein anderer aufblühen

zu lassen gewußt hat. Wie jene Mondnacht auch, von der es bei Shakespeare heißt:

. . . In solcher Nacht
Stahl Jessica sich von dem reichen Juden
Und lief mit einem ausgelassenen Liebsten
Bis Belmont von Venedig . . .

Auch dies hat als Erster Giorgione gezeigt, »wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft« und hat gezeigt, wie durch die süße Macht der Töne »gelenkt hab Orpheus Bäume, Felsen, Fluten«. Lorenzo mahnt Jessica: horch auf die Musik! So hat der junge Giorgio, wie berichtet wird, als Knabe schon den greisen Bellini gelehrt, auf die Musik der Farben mehr zu achten, und so trägt alles Gemalte um ihn her die Farbe seiner Träume. Die Fresken Giorgiones an dem Kaufhaus der Deutschen hat der Meerwind aufgezehrt, das reife Blühen seiner Menschen- und Landschaftsbilder hat schon sein Tod zum Welken gebracht, trotzdem von ihm aus ein Strom des Malerischen in die schon halb entleerten Kultbilder der Heimat befruchtend sich ergoß. Denn sein Leben war nicht eine Erfüllung, sondern die reinste Verkörperung der im Flimmer der Küstenluft verfangenen Sehnsucht. Sein Schicksal bleibt wie der geheimste Sinn seiner Kunst ein landschaftlich bedingtes. In seinem Wesen, das weich genießend, aber auch verwogen, lag nichts vom Führertum beschlossen, und wie seine Menschen oft mehr durch zauberische Spiegelungen sich verdoppeln und rundum sind, so lag ihm ferne, Schule zu bilden. Dennoch ist er auch in dieser Richtung von seinen reichen Trieben her ein Wissender. In dem Dreifigurenbild des Giorgionekreises (Pitti), bekannt als »Die drei Lebensalter«, ein Vorwurf, der in mannigfacher Abwandlung — als drei Heilige, als drei Philosophen — durch die Ursprünge in der Belliniwerkstatt bedingt, um Giorgione herum wiederkehrt, ist uns denn auch eine Art von Schulbild erhalten geblieben. Vasari berichtet im Leben des Giorgione von dem Bildnis eines Florentiners, der, da er als Knabe in Venedig weilte, zusammen »mit dem Lehrer der ihn lenkte« von Giorgione gemalt worden sei. Dem Paar von Mann und Knaben, dem auf eine fast gewaltsame Weise in unserer Replik der zum Betrachter

gewandte Greis angefügt ist, liegt ohne Zweifel jenes Doppelbildnis zugrunde, von dem Vasari spricht. Was uns darüber hinaus an diesem Bild beschäftigt, sind die Züge des Knaben im Barett, der, ein beschriebenes Blatt in der Hand, Hörer ist des durch Blick und Geste lenkenden Mannes. Noch durch die doppelte Übertragung schimmert hindurch, was — als Raffaels Höchstes — Calcagnini in seinem Brief an Jakob Ziegler preist: zu lehren und belehrt zu werden. Es war früher davon die Rede, wie sich Raffael und Giorgione grüßten, der im Traum des Ritters, jener im Liberale von Castelfranco geehrt, dessen raffaelische Fassung die Freunde des Künstlers so befremdet haben mochte, daß sie das Bedürfnis fühlten, die Rittergestalt mit den Giorgionezügen zu erneuern (unter andern Palmas Georg im Altarbild von S. Stefano zu Vicenza). Wir gehen kaum fehl in der Annahme, daß Giorgiones oben genanntes Doppelbildnis für das Florentiner Bürgerhaus eine andere Seite der Wirkung des Urbinaten gefeiert hat, dem Knaben und Jünglinge der Zeit zu gleichen begehrten, den Männer wie Taddeo Taddei in Florenz nicht aus ihrem Hause und nicht von ihrem Tische lassen wollten.

Die vielfachen Umbiegungen von Gestalten des Giorgionekreises in entsprechende weibliche — als auffälligste, freilich später gemalt, Catenas Judith nach dem Knaben mit dem Helm, Tizians Salome mit der Magd nach dem Capitano mit dem Knappen — mögen den erfinderischen Dürer mitbewogen haben, nach seinem raffaelischen Christusbilde vor der Abreise auch noch ein raffaelisches Mädchen im Barett zu machen (Berlin) mit einer erdachten Frauenbüste darunter, die etwas künstlich wirkt.

Edleres gab ein paduanischer Bronzebildner der Zeit in seinem nackten Jüngling mit dem Helm (Berlin), der in geheimnisvoller Weise einen Delphin im Arme hält. Man denkt an die Stelle im Cortegiano, wo von dem symbolischen Charakter dieses Tieres als eines Freundes der Menschen gehandelt wird. So wenig wie früher dem Majano in seinem Sebastian gelang jedoch dem Künstler dieser Bronzestatuette die besondere Art der Rundung plastisch zu erfassen. So nimmt es nicht wunder, wenn ein anderer Bildner die Lösung im erhobenen Relief sucht, in welchem

die Herrschaft des geneigten Hauptes sinnfällig gemacht werden konnte: Giovanni della Robbia, nicht genannt unter den Florentiner Freunden Raffaels, setzt in seinem Sebastian der Kathedrale zu Montevarchi auf Grund des raffaelischen Bildes fort, was sein Vater Andrea auf Grund des leonardischen Jugendbildes gezeigt hatte. Ein heidnisches Gegenstück zu diesem Sebastian und als Malerei ganz reliefmäßig gefaßt, ist der Apoll im Louvrebilde »Apoll und Marsyas«, früher Mantegna oder Francia, jetzt abwechselnd Viti, Raffael und Perugino zugesprochen. Packender als im »Sebastian« von Montevarchi erwidert Giovanni della Robbia einen Leonardotypus seines Vaters in der »Gürtelspende« zu Barga, wo das emporgewandte Haupt des knienden Thomas eine Wiederkehr scheint jenes erhobenen Knabenhauptes im frühen Fresko zu Assisi mit den gespannteren, den Jünglingszügen.

In Mantua aber, an dessen Hofe der Veroneser Buonsignori die Überlieferung des Mantegna zu halten sich bemüht, taucht — wohl begünstigt durch die erneute Verbindung einer Gonzaga mit dem Herzog von Urbino — ein noch früheres Raffaelbild umgeformt wieder auf: der Christusknabe Buonsignoris (Johnson, Philadelphia) ist, nur etwas entstellt durch die zu hohe Stirn unterm nun gescheitelten Haare, kein anderer als der Engelknabe aus Santis Fresko zu Cagli. Kurz zuvor hatte Mantegna — eine seiner letzten Äußerungen — das göttliche Kind als Weltherrscher gezeigt (Sammlung Mond, London). Auf einem Brunnenrand vor dunklem Fruchtgehege steht es, den kindlichen Freund und Verkünder zur linken überragend, den verschwiegenen Josef zur rechten, während Maria abwärts in den Brunnen schaut. Andrea Mantegna, den Santi der Vater in seiner Disputa der Malerei als einzigen neben die Künstler der Antike gestellt hat, zieht hier die Summe seiner Altersweisheit. Eine solche Zeit schien angebrochen.

VII. RAFFAEL UND JULIUS

EIN halbes Jahr nach der Grundsteinlegung von Sankt Peter bricht der vierundsechzigjährige Papst Julius auf zur Eroberung von Bologna. Er reitet durch das Tibertal am See von Bolsena vorüber nach Orvieto. Fackeln beleuchteten den nächtlichen Zug des Papstes, eine große Menschenmenge hatte die Nacht im Freien zugebracht, um ihn zu begrüßen. Auf dem Hauptplatz war eine Steineiche aufgerichtet, in deren Zweigen und Krone statt der Eicheln als Engel verkleidete Knaben hingen, so wie schon früher um die Rovere-Eiche an der Decke der Schatzkammer von Loreto ein Künstler Engelknaben kreisen ließ. Am Fuß des Stammes lehnte Orpheus, der lateinische Verse zum Lobe Julius' hersagte, worein die Engel einstimmten. Im Dom, wo seit kurzem die neuen Fresken im Querschiff zu sehen waren, verehrte der Papst das Corporale und erteilte beim Hinaustreten dem Volk seinen Segen. Perugia besetzte Julius ohne Schwertstreich. In der dritten Septemberwoche des Jahres 1506 hielt der Papst dort im Beisein des Markgrafen von Mantua und des Herzogs Guidobaldo von Urbino ein feierliches Hochamt in der Kirche S. Francesco, welche seit drei Jahren Raffaels »Himmelfahrt« barg, und in deren Kloster der Papst einst als junger Franziskaner die ersten Studien gemacht hatte. Von Perugia zog Julius auf der alten Römerstraße den Höhen der Marken entlang gegen Urbino. Bei S. Bernardino, der Begräbniskirche der Montefeltro, wohin ihm fünfundzwanzig der vornehmsten Jünglinge der Stadt zur Begrüßung entgegengekommen waren, hielt der Papst, auf dieser das Land ringsum beherrschenden Höhe den Abend abwartend. Dann ritt er, gefolgt von zweiundzwanzig Kardinälen und vielen Prälaten, unter einem Thronhimmel in Urbino ein, dem vorangetragenen Sakrament zuvor hundert Reiter und dreihundert Mann der neu geschaffenen päpstlichen Garde. In der Kathedrale sprach er ein Gebet, hernach begab er sich ins Schloß. Bramante war auf diesem Kriegszug sein Begleiter.

Auf der Rückkehr von Bologna nach Rom — den um Verzeihung bittenden Michelangelo hatte er in Bologna mit der Fronarbeit an

seiner Siegerstatue zurückgelassen — hielt der siegreiche Papst im März 1507 von neuem seinen Einzug in Urbino, und es wird vermutet, daß der Gastgeber Guidobaldo ihm nicht nur Werke des jungen Raffael gezeigt hätte, sondern in jenen Karnevalstagen den jungen Meister selbst.

Julius II. della Rovere, aus dem Orden des heiligen Franziskus hervorgegangen wie sein Oheim Papst Sixtus IV. war gleich seinen Vettern Riario nach Rom gezogen, 1471 von Sixtus zum Kardinal gemacht und mit zahlreichen Bistümern begabt worden. Schon in den siebziger Jahren Bauherr und Förderer der Künstler, steht Kardinal Giuliano in Melozzos Bibliotheksfreske als Vierunddreißigjähriger groß vor dem päpstlichen Oheim. In dem unter Giuliano neu aufgeführten Chor von SS. Apostoli hat Melozzo wenig Jahre darauf für ihn sein mächtigstes Fresko geschaffen. Kardinal Giuliano, von seinem Oheim wiederholt als Legat nach Frankreich gesandt, hat seit Sixtus' Tode drei Päpste den Stuhl Petri besteigen sehen. Die zehnjährige Feindschaft wider Alexander VI., das oft zwangsweise Fernsein von Rom hatte seinen Willen nicht gebrochen, ja schien seine Tatkraft um das vielfache verdichtet zu haben, als er endlich, den Nachstellungen der Borgia entgangen, 1503 mit sechzig Jahren zur Papstwürde gelangte. Was regieren heißt, war ihm schon unter Innocenz VIII., seines Oheims Nachfolger, vertraut geworden, dem er zur Wahl verhalf und den er, im Vatikan wohnend, dermaßen beherrschte, daß der florentinische Gesandte seinem Herzog über Giuliano schreiben konnte: »Er ist Papst und mehr als Papst«. Dieser Ligurer nun gelangte in einem Augenblick zur Herrschaft, in welchem die Einheit der Kirche bedroht war. Obzwar politischen Bündnissen nicht fremd, wußte er doch, daß eine Festigung des Machtbereichs der Kirche diesmal nicht durch kluge Pakte und nicht durch eine Erneuerung von innen her zu erzielen sei, vielmehr durch eine mit jedem staatsmännischen und soldatischen Mittel zu erzwingende Neugründung des Kirchenstaats im Verein mit der Säuberung des italischen Bodens von der Fremdherrschaft. Dieser sein siegreich sich durchsetzender Wille zum Reich — »der Papst will Herr und Meister der Welt sein« sagt ein Bericht der Zeit von ihm — hat es bewirkt, daß er

weit mehr denn zum geistlichen Hirten, zu einem Oberherrn wurde vom Ausmaß der großen weltlichen Herrscher, und als solcher lebt er, an diese angereiht, in der Erinnerung fort.

Im September des Jahres 1508 starb, von seinem Oheim und dem Volke aufs tiefste betrauert, der Neffe des Papstes Galeotto della Rovere. Der Kardinalshut dieses Lieblingsneffen und seine Benefizien gingen an den Halbbruder Sixtus Gara über, von dem es auch im Cortegiano heißt, er wäre Galeotto in allen Stücken unähnlich gewesen. In diesem selben Herbste zieht Raffael in Rom ein.

Julius bewohnte in der Zeit der Entstehung der Segnatura-Stanze, wenn er nicht im Felde lag oder in seinem Hauptquartier Bologna residierte, noch immer die Gemächer des verhaßten Borgia-Papstes. Den Flügel des vatikanischen Palastes, wo mit dem Blick auf das Belvedere die Borgiagemächer liegen, hatten im oberen Geschoß Nikolaus V. und später Sixtus IV. bewohnt. Francesca hatte dort gemalt. Nun wurden im selben Herbst 1508 umbrische und lombardische Künstler, darunter Signorelli, Perugino und Sodoma nach Rom beordert, um diese Flucht in der neuen Weise für Julius ausschmücken zu helfen. Die erste Probe der raffaelischen Wandmalerei hat dem Wirken dieser eben Berufenen ein jähes Ende bereitet.

War für Raffael Umbrien die Landschaft, welche noch einmal wie in den Zeiten des Franz von Assisi Menschen zur Blüte entfalten und bergen konnte, und war Florenz die Stadt des Agon, durch Umgang, Blick und Rede die Tätigen zum Wettkampf spornend, so trat Raffael in Rom in einen ungeheuerlich fordernden Kreis, in dem sich zu behaupten von je nur starken Kräften, ja nur den stärksten Gestalten gelang. Sitz einer tausendjährigen Herrschaft, mit seinen Resten an die größten Forderungen mahnend erschien dieses Rom gleichzeitig umgetrieben von der Masse des städtischen Volkes, dessen Wert nur in stofflicher Zähigkeit und Unverwüstlichkeit bestand. Als Raffael mit Penni und wahrscheinlich dessen jüngerm Bruder Rom betrat, war er fünfundzwanzig Jahre alt. Für ihn galt es nun, sich Rom auf seine Weise zu erobern. Raffael hatte das Alter überschritten, in welchem der

Umkreis der Meisterschaft in bewegenden und alles versprechenden Jugendwerken ausgemessen zu werden pflegt, wo bei einem Wesen wie dem seinen das Bewirkende im Anblick der Gestalt beschlossen liegt und in einem noch fast traumartigen Hervorbringen der eigenen Werke. Der bisher jugendlicher Meister — als Schüler gleichsam Meister der Meister — war, kommt in ein Alter, wo Schüler auch im Schüleralter sich einstellen. Und er, der stets noch als jugendliches Sinnbild gesehen wird, hat nun, auf daß es nicht vergehe, dieses Sinnbild im Jugendlichen selbst zu erneuern.

Urkunden über den Beginn der Freskenfolge in der ersten Stanze sind nicht erhalten. Der früheste Entwurf zur Disputa (in Windsor) zeigt die ungeheuren Schwierigkeiten, die sich dem Gelingen des Auftrags entgegenstellten. Wie die drei Ränge, in die sich das Wandbild gliedern soll, zu einem sichtbaren Ganzen verbinden unter dem durch den Raum gegebenen halbrunden Abschluß? Die Anlehnung an Bartolommeos Jüngstes Gericht in der Gliederung, an Leonardos »Anbetung der Könige« in der Erscheinung ist deutlich. Der Entwerfende hat gespürt, was es heißt eine Menschenversammlung darzustellen, die durch ein außerhalb des sinnlich Greifbaren liegendes Mittel zusammengehalten, ja bewegt werden soll. In diesem und in folgenden Entwürfen fehlt denn auch für die Versammlung der Kirchenväter, Kanoniker und Päpste die Mitte, das auf dem Altar stehende Sakrament. Der Entwurf zu Windsor zeigt statt dessen im Rücken der Versammlung auf Wolken heranschreitend und nach der oberen, der Christmitte zeigend, eine beatricegleiche Führerin in weitem Mantelbausch, wie wir ihn von Bartolommeos Madonna im Bernhardbild und von der Madonna Tempi kennen. Entwürfe zu Chantilly und Oxford bringen in der unteren und mittleren Versammlung schon die Gegenseiten, doch ist die Führerin verschwunden, und man fragt sich, auf welche Weise die beiden Ränge je würden zusammengezwungen werden können. Wie es an einer sichtbaren Mitte oder an einem bewegenden Lenker fehlt, so fehlt den einzelnen Gruppen der Lebensnerv. Sie sind vereinigt in einer allgemein gehaltenen Andacht, wobei als Mittel der Anregung eine leonardische Helldunkelwirkung benutzt

ist, die, im heutigen Sprachgebrauch sonnig genannt und dantisch-visionär, über das »Mondlicht der Gedanken« nicht hinwegzutäuschen vermag. Was die letzten Florentiner Madonnen ankündigten, eine verblassende, oft fast ins Triviale absinkende Andachtsmalerei, scheint unabwendbar angesichts dieser ersten Entwürfe, die wohl der Geschicklichkeit, nicht aber dem Gehalt nach den gleichzeitig entstandenen Rundbildern der Perugino-Werkstatt an der Decke der dritten Stanze überlegen sind.

Die Gefahr der Verflüchtigung des kostbaren raffaelischen Gutes ist nicht beschworen worden durch den Peruginer Malerkreis, der sich während der ersten Arbeitszeit fast vollzählig in Rom versammelt hatte, nicht durch den in der Sixtina schon gewaltig sich rührenden Michelangelo, auch nicht sogleich durch den neuen Herrn, der für Raffael an die Stelle seines im Frühjahr verstorbenen Herzogs getreten war, sondern durch einen andern Julius, den ersten Schüler: Giulio Romano. Der damals Sechzehnjährige trat in dem Augenblick als Zögling ein, in welchem die innere Schwierigkeit, in der wir die Raffaelwerkstatt zur Zeit der Arbeit an der Grablegung für S. Francesco fanden, unlösbar zu werden schien. Vor der Wendung ins Übersinnliche am Rande von Raffaels Mannesalter, hat, wie die nun folgenden Studien zur Disputa bezeugen, der römische Leib des neuen Zöglings bewahrt. Zeichnungen des Britischen Museums und des Städelschen Instituts tun die neue Stufe dar, sie zeigen das beinah Unfaßbare, wie die bisher überzart vermantelten Figuren der Kirchenlehrer nach demselben Jünglingsmodell, dem ein Turban um den Kopf geschlungen ist, durchstudiert sind, diesmal nicht in ängstlichem Abwägen der Haltung im Hinblick auf zu genau gewußte Eigentümlichkeiten der Darzustellenden, nein mit der ganzen sinnenhaften Lust gezeichnet, die das zu jeder Stellung und Bewegung fähige und bereite Modell selber ausströmte. Beide Blätter scheinen nur Durchzeichnungen der Originale zu sein, dennoch betrifft die neue Keckheit des Strichs und der Modellierung, die der Keckheit in Stand, Drehung und Blick des Dargestellten entspricht. Es sind dies nicht die ersten Zeichnungen nackter Figuren: in Florentiner Skizzenbüchern Raffaels finden sich Gruppen junger Krieger, ein Reiter-

kampf und sogar ein Sturm auf Perugia mit nackten Figuren. Allein diese Krieger, obzwar manchmal rührend in der Verehrung eines Anführers, manchmal geglückt in der Richtigkeit des Zueinander — im Gegensatz zu den grüblerisch sinnlichen Ballungen Michelangelos — haben alle etwas träges Fleisch und so schleicht der Strich lahm und spannungslos um ihre Formen. Das Durchschießen der neuen Sinnenfreude durch alle Leiber könnte dazu verleiten anzunehmen, daß im weiteren Verlauf statt einer Kirchenversammlung ein Heerlager geschaffen würde, wo sie, wie es in einem gleichzeitigen Sonnet Michelangelos heißt, aus Kelchen Helme und Schwerter machen, mit Kreuz und Dornen Speere und Schilde schmieden und das Blut des Christ mit Händen geschöpft verkaufen. Doch ist dem noch nicht so. Gleichzeitig mit dem Sichtbarwerden dieser neuen Figur gleitet die auf Wolken schwebende Beatrice des ersten Entwurfs, die noch im Deckenmedaillon als Theologie »der göttlichen Dinge kundig« erhalten blieb, zur Erde nieder, nun als ein antik gewandeter Jüngling in goldgestickter Tunika und weißem Mantel — vom Scheitel herab auf der Schulter sich stauende Locken — voranschreitend einer kleinen Schar, die freilich erst im Bilde selbst erscheint.

Heinrich Brunn, der Archäologe, hat beim Betrachten der Disputa ein Gesetz aufgestellt, wonach die Grundlinien der malerischen Gruppenordnung zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhang der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen. Er findet dieses Gesetz in der Disputa in strengster Weise erfüllt. Doch wird hinzugefügt, die Größe des Genius liege gerade darin, daß er das Gesetz nicht einfach befolgt, sondern daß er vom Gesetz erfüllt ist, daß er gewissermaßen zum Träger des Gesetzes wird und es fast unbewußt in seinen Werken verkörpert. Nicht genauer als mit dem von Brunn Gesagten könnte die raffaelische Gestalt, jener antik gewandete Jüngling vor der Schranke links bezeichnet werden, von dem aus, durch dessen Schreiten gleichsam das Gesamt der Gruppen aus ihrer in Zwielicht gehüllten Starre gelöst, geradezu bewegt wird. Nicht der beweglichste Römerknabe, der die Ecken beherrscht, vermag durch seinen Wandel die Schau des Gottes zu vermitteln,

erst durch das Schreiten, Deuten und Schauen der diese kleine Schar führenden Gestalt wird, obwohl von nur wenigen gesehen, der Sinn des Sakraments und damit das ganze Werk lebendig. Die Sitze der im mittleren Range unterm thronenden Christ gereihten Patrizier des Himmels würden zwar nicht leer bleiben, wenn unten die Gestalt nicht führte, allein sie müßten trauern, denn es wäre nicht für sie zu hoffen, daß ihre Zahl noch wachsen könnte.

Wen aber führt die neue Gestalt dort unten, auf die der Erzdiakon Stephanus in der Reihe der Seligen seinen Gefährten hinweist? Man hat die Schar an der linken Balustrade die Gruppe der Häretiker genannt. Der Greis, der auf die Schranke aufgestützt eine Stelle in einem aufgeschlagenen Buch bezeichnet und sich so lebhaft nach dem jungen Führer herumwendet, während über den Arm des Alten hinweg, das Kinn an seine Schulter geschmiegt der Knabe im Turban, ganz hingegeben an den Inhalt des Buches, hineinschaut und deutet — dieser lebhafte Greis mit dem runden Kopf, den buschigen Brauen überm kräftigen Profil ist Bramante, der Architekt von St. Peter, Vertrauter des Julius, Freund und Landsmann des Urbinaten. Über ihn hinweg aber schaut zu dem Knaben gewandt mit einem unvergeßlichen Ausdruck brünstiger Beschwörung der Fattore, auf seinen Herrn zeigend. Wahrlich, selbst wenn uns die schriftlichen Zeugnisse fehlten, die in diesem Fall sogar untrügliche dichterische Zeugnisse sind, der Sinn dieser Gruppe wäre auch so keiner Mißdeutung fähig. Dies ist auch nicht geschehen, wiewohl das eigentlich Bewegende, das von ihr ausgeht, nur zu Zeiten kund werden kann, so wie es Sokrates zu Phaidros sagt: »Phaidros, die Schrift ist gefährlich und sie gleicht darin der Malerei. Denn die Malerei stellt Geschöpfe so vor dich hin, als lebten sie, und doch schweigen diese feierlich jedem, der sie befragt«. Die von Vasari behauptete Verwandtschaft Bramantes mit Raffael besteht, wenn auch nicht in dem gemeinten Sinn einer gleichen Sippe, wohl aber, wie eine zu edlem Tun geborene Seele beim Gewahrwerden des einzig Hohen und Schönen jene Nähe verwandten Blutes spürt, die zu höherem Geschehen reißt. Die Zeugnisse, von denen oben die Rede, mußten in jenem Augen-

blick fast dichterische sein, da der Rhythmus des Blutes zum rhythmischen Sprechen drängte. Man hat nicht wohl daran getan, Bramante in jener Zeit zu sehr als immer heiteren und verschwenderischen Gastgeber seiner umbrischen Malerfreunde und als den Intriganten aus Passion hinzustellen. Das Horchen auf den Seelenton seiner Sonnette hätte darüber belehrt, daß der fast leichtsinnig Anmutende, den man wegen seiner das Alte zerstörenden Baulust den Rovinante hieß, demselben schöpferischen Zwang gehorchte wie sein großer Widersacher Michelangelo, ja man kann sagen, dessen Erlebnisschicht durchaus nicht fern stand. Nur dieses eine Sonnett, das beginnt: »Poscia chel socio el mio signor senvano« ist von den andern unterschieden und mit keiner Zeile Michelangelos zu verwechseln. Denn hier wird als Vision erzählt, was wir an der Schranke der Disputa im Bilde sehen: »Der Genosse und mein Herr«, in der Doppelgestalt von Freund und Führer, »der zum Himmel und der ich weiß nicht wohin sich wendet, der mich spornt und die andern zugleich auch zügelt«, um den man bangt, er werde, »die schöne Erscheinung, nicht wiederkehren können«. Von jener Gruppe sagt auch eine Reihe anderer Sonnette, flüchtig aufgezeichnet auf Penni-Zeichnungen zur Disputa, namentlich auf solchen, wo er sich mit Giulio, oder wo er den Giulio allein in hinreißender Bewegung zeigt (Albertina, Oxford, Montpellier). Man hat diese Sonnette, die mehr gestammelt als gedichtet sind, leidenschaftlicher gefunden als alles, was selbst Michelangelo an Leidenschaftlichem niederschrieb, und sich stets mit Recht gewundert, wie die dunkle verhaltene Glut dieser Worte von Raffael, dem man sie zuschrieb, habe stammen können. Soviel sie sagen, sind sie eindeutig und bezeichnen eindeutig die erste Begegnung des Helfers Penni mit dem römischen Zögling. Eines aber trägt darüber hinaus die Farbe jenes Zusammenseins, wie es die Gruppe der Disputa verrät. Das Sonnett, das beginnt: »Ein süßes Denken ist es, sich erinnern an jenen Angriff«, enthält in seiner zweiten Fassung auf einer Zeichnung des Britischen Museums die seltsame, stets nur abstrus gedeutete Stelle von den beiden Sonnen: »Die sechste Stunde war es, da die eine Sonne untergegangen war und eine andere an ihrer Statt emporstieg, geschaffen mehr für Taten als

für Worte«. Penni, zwischen Giulio und Raffael in der kleinen Schar der Disputa, der Maler, der Liebende und Helfer, der für einen Augenblick die beiden Sonnen, denen er, der einen wie der andern, entgegenstürzen möchte, im Werk zu einen vermag, sei es auch um den Preis einer kaum zu tragenden Spannung: das ist der Augenblick des Helfers. Dem Höheren aber bleibt ein anderes zu tragen. Der zeigt nach jener Mitte, wo über dem Altar die Monstranz mit der Hostie, darüber die Taube umringt von den die vier Evangelien haltenden Knaben, dann Christ und Gottvater erscheinen. Ihm und seiner Schar kehrt, dem Altar der Mitte näher, den Rücken zu der schwarze Mann in Tunika und Pallium, dessen trotziger Nacken und wirres Kraushaar in den hellen Abendhimmel ragen, der niederwärts schaut dorthin, wo zu Füßen des brütenden Hieronymus die Biblia liegt, auf die seine Rechte weist. Dieser noch nicht geheiligte Paulus, den der Schein von oben — unter den Seligen hat er seinen andern und herkömmlichen Platz Petrus gegenüber — noch nicht traf, wird hier ein zweites Mal gezeigt als einer, der mit verzogener Braue an dem Schönen Leben vorübergeschritten ist und, es verleugnend, auf das Gesetz pocht, nicht sehend, daß die alten Tafeln bersten, die Worte der alten Heiligen Schrift als toter Buchstabe vermodern müssen, wenn die Gestalt, die gekommen ist, das Gesetz zu erfüllen, ihn selbst nicht füllen kann. Zwei nordische Künstler des folgenden Jahrhunderts haben den Sinn der Disputa in dem hohen Schreiter und in dem Düstern, der ihn nicht fassen kann, erblickt. Rembrandt, durch Ghisis Stich erregt, läßt den schwarzen Mann als Jakob mit dem Engel ringen, Poussin setzt ihn als Matthäus zwischen antike Trümmer ans Tiberufer und läßt ihn alles tun, »was der Engel will«. Die Paulusgestalt der Disputa, auf welche Stephanus hinabschaut als auf seinen Peiniger, während seine Rechte auf den schreitenden Jüngling weist, mahnt an die dunklen Worte in einem Gedicht Michelangelos, wo er sich »nemico di me stesso«, Feind seiner selbst nennt und mahnt an jene Briefstelle aus der Zeit der Sixtinischen Decke und der Segnatura-Stanze: Ich habe keinen Freund und ich will auch keinen.

Die Legende der Disputa ist nicht zu Ende. Julius, der sich

unter den Kirchenlehrern der rechten Seite wie seinen Oheim Sixtus als frühern Papst mit der Tiara auf dem Haupte darbilden läßt, erschien bereits drüben, ein greiser Mönch, hinter dem Führerjüngling, das furchtbare Auge, die grimmigen, wie vereisten Züge gemildert und tauend im Anschauen dessen, der ihm gleich dem Friedensengel des Fegefeuers begegnet sein mag:

Da fühlt ich um mich wie geräusch von flügeln,
Die mir ums antlitz wehten lispelnd: Selig
Die friedlichen, die böses zürnen zügeln.

Michelangelo hatte den Papst, als er ihm zwei Jahre zuvor in Bologna das Modell zu dem Bronze-Julius zeigte, gefragt, was er in die andere Hand — die rechte hatte er halb segnend halb drohend erhoben — geben solle, etwa ein Buch? Drauf der Papst: »Gib mir ein Schwert, ich bin kein Mann der Schriften«.

Wir kennen nicht mehr die farbigen Scheiben, die Marcillat im Auftrag des Julius für die Segnatura-Stanze gefertigt hat, aber in S. Maria del Popolo, Julius' Lieblingskirche, in dem achteckigen kuppelüberdachten Chor des Bramante, wo sich die Wandgräber der Rovere befinden und wo Papst Julius zu zelebrieren pflegte, hat Marcillat Glasfenster geschaffen, die uns einigen Aufschluß über die fast franziskanisch anmutende Christverehrung des Papstes gewähren. Auf einem der dreiteiligen Fenster ist in sechs Bildern, überhöht von dem Rovere-Wappen, die Jugend Christi geschildert von der Geburt bis zu dem Augenblick, da er im Tempel die Doktoren lehrt. Das untere der Mittelbilder zeigt die Flucht nach Ägypten, das obere die Anbetung der Hirten. Das göttliche Kind steht hier zwischen den Eltern auf einem Statuensockel. Vor ihm, das den Nahenden segnet, hat sich, als Gabe ein Lamm im Arm, ein Hirt aufs Knie niedergelassen und schaut dem Kind, das den Knaben der Hostienwunder an den Wänden der Capella del Corporale des Doms zu Orvieto gleicht, fest ins Auge. Dieser Hirt ist bis in die einzelnen Gesichtszüge hinein dem Papste nachgebildet, wie er als Kardinal in Melozzos Bibliotheksfreske fast gewalttätig vor seinem Oheim Sixtus steht. Das untere Mittelbild läßt den Knaben, der rittlings auf dem grasenden Esel sitzt, fröhlich sich umblicken nach der besorgten Mutter. Zu seiten dieses

Mittelbildes sehen wir links die Darstellung im Tempel: den Hohenpriester am Altar das ihm übergebene Kind im Arm. Zur rechten des reitenden Knaben aber, im Tempelinnern eine Fünfergruppe: wie drüben in der »Darstellung« am Rande Maria und der ihr fragend zugewandte Joseph, daneben im Rhythmus und mit dem Antlitz des Jünglings der Disputa zwischen zwei Männern der Knabe. Papst Julius in roter Mozzetta und Kappe sitzt auf einer Quader und schaut gebannt zu dem Knaben auf. Der andere Sitzende hält mosesartig eine Tafel auf den Knien, die an einer Ecke zu bröckeln beginnt. Seine Rechte greift in den Bart, sein Blick ist über den Knaben hinweg nach dem staunenden Papst gerichtet. Zwischen der untern und obern Bildreihe liest man, wie am Altar der Disputa, in römischen Lettern den Namen des Papstes.

In nicht weniger enger Beziehung zum Jüngling der Disputa steht wenn auch getrennt durch die Gruppe der Drei am Rande hinter der Schranke ein anderer Mönch mit einem breiten bäuerlich starken Kopf. Dieser Mönch, der über die Drei hinweg zu dem das Geschehen führenden Jüngling schaut gleich dem Ältesten eines unsichtbaren Chors, ist der Überlieferung nach der Maler Angelico, der eine jetzt zerstörte Sakramentskapelle im Vatikan ausgemalt hatte, und wirklich entsprechen Knochenbau und Züge dem offenbar nach der Totenmaske gebildeten Kopf auf der Grabplatte in S. Maria sopra Minerva. Auf ihn schaut, zwischen Julius und dem Fattore, Fra Bartolommeo, der Meister der zweiten Schule von S. Marco. Angelicos Erscheinen in diesem Gegenbild des »Antichrist« darf nicht wundernehmen: im Zeichen des zweiten Julius wird Raffael, der zu Orvieto noch fast verborgen durchwandelte, vergönnt für eine Weile die Starken und die Weisen sichtbar zu lenken. Wie der Zusammenhang des Jünglings mit dem Paulus von einzelnen Künstlern späterer Zeit erahnt worden ist, so ist in einem besondern Augenblick das Schauen des Angelico auf den Führer der kleinen Schar wahrgenommen worden in der Zeit, da sich um den Jüngling Goethe verehrend Jüngere und Ältere scharten. In einem Umrißstich im ersten Band von Lavaters Physiognomischen Fragmenten erscheint der Kopf des Malermönchs, ein wenig mitbestimmt durch Lavaters

Profil, so wie in demselben Bande der Kopf des Jünglings der Disputa erscheint, namentlich im Auge bestimmt durch den jungen Goethe, der schon als Knabe von fühlenden Künstlern fast göttlich gesehen worden ist (Seekatz' »Rückkehr aus Ägypten«, in Berlin). Was Goethe selbst, als ungenannter Mitarbeiter an diesem ersten Band der Physiognomik über den Kopf des Angelico geschrieben hat, sagt mehr als lange Exegesen von dem Geheimnis der Disputa: »Mir scheint es am meisten einen gefühlvollen Denker zu bezeichnen, dessen Herz lange schon einer Wahrheit ahndend entgegenschlug, und worüber sich in seiner Stirne Glauben und Zweifel wechselsweise bewegten — und auf einmal steht vor ihm die sinnliche Gewißheit dessen, was er ahndete, hoffte. Sein Aug und Augbraunen heben sich in freudig schauendem Triumph, in seiner Stirne gründet sich ewige Bestätigung, und sein nun ganz frei schlagendes Herz drängt sich auf der liebenden Lippe dem ersehnten Gegenstande zu. Kurz, mir ist es der Mann, der durch ein sinnliches Wunder für viel Lieben, Sinnen und Drang belohnt wird«. Lavater aber nennt das Gesicht des Jünglings apostolisch erhaben und gesteht, er habe »unter den Sterblichen keinen solchen Kopf gefunden«. Von hier aus erst eröffnet sich die Deutung des ganzen Werkes, wird erst faßlich, weshalb es als »die größte Leistung des größten christlichen Malers aller Zeiten« angesehen werden konnte. Worüber die Kirchenlehrer in ihren Büchern grübeln, was kaum erfaßt werden kann in seiner Symbolik, wie es in der kostbaren Monstranz schwebend gegen den Abendhimmel über dem Altar steht, der übersponnen ist von dem Ornament jener unendlichen Knoten, das vermag allein lebendige Hand zu weisen, ein unentweihter Mund, ein leuchtendes Auge zu künden. Leicht und hell ist die Gestalt, es scheint, ein Hauch kann sie fällen, aber sie wandelt doch so sicher, als sollte sie die Zeiten der Spaltung noch überdauern dürfen. Nun wissen wir auch, daß drüben Augustin dem vor ihm knienden jungen Schreiber nichts anderes diktiert als jene ihm nachgesagte Begegnung mit dem Kind am Meeresstrand, das sich vermaß, eher die See mit seiner Muschel auszuschöpfen und in einer fingertiefen Höhlung im Sande zu bergen,

als daß es ihm, dem heiligen Mann, gelänge, das Geheimnis der Dreieinigkeit in Worte zu fassen: eine Darstellung, die Botticelli, Sellaio, Pinturicchio geläufig, nicht umsonst später von dem Raffaelschüler Perino del Vaga als Sockelbild unter den Paulus der Disputa gesetzt worden ist. Wir verstehen nun auch, weshalb der Römerknabe an der Schranke rechts von seinem Begleiter und Erzieher umsonst auf den heiligen Augustin gewiesen wird, der junge Römer zieht es vor, die Belehrung an der Quelle zu empfangen. Ihn drängt es über den ganzen Raum der hohen Versammlung weg hinüber zu dem Schreitenden, der sein Herr ist und sein Meister, dorthin wo hinter der geführten Gruppe am Hügel der neue Bau ansteigt, um ihn her und auf seinen Gerüsten emsige Werker. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die Disputa, so wie sie ihrem unvergänglichen Gehalt nach über das Kirchliche hinaus bis in die jüngste Zeit weist, ihrer Anordnung nach bedingt ist durch eine der ältesten Kirchenfresken großen Charakters: Cavallinis Jüngstes Gericht in S. Cecilia in Trastevere. Auch die Dreiteilung findet sich dort, doch weicht die Disputa in wichtigen Gestalten ab. Aus Cavallinis drei schreitenden Engelführern der untersten Zone in Tunika und Pallium, die jeweils dem ersten aus der Gruppe der Begnadeten die Hand auflegen, wird der eine Jüngling der Disputa, an den die eine kleine Schar ganz glaubt. Nur einer noch von drüben, außer dem Römerknaben, sieht was hier geschieht. Zwischen Bonaventura und Papst Sixtus schaut über den schreibend hingeknieten Jüngling des Augustin hinweg, gekränzt mit Lorbeer, der Finder jenes Sangs vom Friedensengel auf die Gestalt: jener Dichter, dessen letzter Führer nicht mehr Beatrice war sondern Bernhard. Dante und dem Künstlerahnen Angelico sind ungefähr dieselben Plätze zugewiesen wie im »Antichrist«, und fast zu äußerst rechts erscheint auch im weiteren Gefolge jenes Papstes, der Julius' Züge trägt, Savonarola, der Ketzer von gestern. Cavallinis drei Engel aber, gedoppelt und in die höchste Zone gerückt, umgeben in kräftig geschwungenen Gruppen auf einem Strahlengrunde seraphischer Knaben den über Christi Gloriole emportauchenden Gottvater, der die Weltkugel hält. Christus läßt segnend die Wund-

male sehen, die Maria betend verehrt, rechts zeigt der Täufer auf seinen Herrn. 'Wie drunten Heilige noch auf der Erde wandeln müssen, der büßend, der sühnend, erscheinen unter den Seligen, die im Halbrund um den Christ ihre Sitze haben, Gestalten, die sonst nicht dort gezeigt werden: so — ein neuer Adam — mit nun schon bekannten Zügen der Helfer. Neben ihm ein Johannes seltsamer Art, denn der Liebling des Herrn schriebt unter einer seinem Römerkopf fremden Fülle blonder Locken in ein Buch hinein, als schriebe er, wie Heinses Ardinghello meint, einen Liebesbrief. Zu seiner linken sitzt König David mit der Harfe, dem Ältesten der Magier gleich, wie ihn Sarto wenig später in seiner »Anbetung« der Annunziata mit Leonardos Antlitz gezeigt hat, neben Raffael als mittlerem König. Hier werden alle Mächte geehrt, die in des Meisters Nähe sich auswirkten, auch die dunkleren, auch jene Macht, deren Zwielicht über den ersten Entwürfen waltet, deren buhlerische Geste, vom jugendlichen Täufer her bekannt, im Jüngling der kleinen Schar geadelt wiederkehrt. Nicht als versuchender Dämon, so wie Peruginos Meistergehilfe Andrea ihn etwas hilflos in eines der gleichzeitigen Deckenbilder der Incendio-Stanze hat bannen wollen, sondern als König des alten Reiches, der schon im Knabenalter durch sein Spiel entzückte. Drüben zwischen Abraham und Moses sitzt sinnend im weißen Mantel Jacobus, der Bruder des Herrn.

Entgegen dem bisherigen Vorgehen ist es hier an der Zeit, auf einige technische Dinge einzugehen. Es wurden im raffaelischen Werk Trennungen vorgenommen auf Grund von Handschriftlichem, bestimmten Überschneidungswinkeln, bestimmter Bildung von Körperteilen. Die Einheit eines Werkes hängt nicht von der äußeren Form oder der gleichen Technik, sondern von der gleichmäßigen Durchseelung mit demselben Geiste ab. Die Feststellung technischer Verschiedenheiten kann nur dann einen Sinn haben, wenn sie überprüfend als Verstärkung schon erkannter geistiger Gehalte dienen kann. Das Durchdringen mit dem gleichen Geiste ist, wie Angelico gezeigt hat, auch bei einfacherem Können möglich und es lassen sich da verschiedene technische Mittel und Malweisen anwenden. Die kleine Schar der Disputa ist auch in dieser

Hinsicht ein Beispiel für viele, dartuend daß mit dem Abstellen auf den Pinselstrich, einer neuzeitlichen Gepflogenheit, die rückwirkend Verwendung finden soll, hier so gut wie nichts zu entscheiden ist. Technik und Malweise nehmen erst dann individuelle Formen an, wenn das Geistige an nichts Festes gebunden, Idee oder Stimmung bleibt. An die Einheitlichkeit der Werke des jugendlichen Meisters reicht dieses Wandbild, an welchem selbst die schärfsten Spalter noch keinen Gehilfenanteil festgestellt haben, bei weitem nicht heran. Hier ist auch nicht einmal der Ansatz zu einer durchgehenden Handschrift. Die Jünglingsfigur etwa ist einfach farbig in Schatten und Licht, die Strichlage sichtbar und gekreuzt, fast peinlich der Form nachgehend, die Lichter sind im Gesicht aufgesetzt, am Gewand aufgehellt, die Augen klar gezeichnet und gefärbt. Die ganze Figur, auch in der Gewandbehandlung, durchaus zeichnerisch, etwa im Sinn des herrlichen Raffaelkopfes und einer Hand auf der Federzeichnung des Ashmolean-Museum in Oxford, aus der Sammlung von Raffaelzeichnungen Vitis stammend und wegen der klaren zeichnerischen Art, in der dieser Kopf geformt ist, von der neuen Forschung in die siebziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts verwiesen, während die beste Tradition das Blatt mit dem Namen Raffael untrennbar verknüpft hat. Morelli freilich fühlt sich angesichts dieser Zeichnung so seltsam bewegt, daß er sie als Kopie eines Deutschen nach Raffael bestimmt. Mehr als eine solche Jugendzeichnung hat der Maler des Jünglings der Disputa vor Augen gehabt als er die Figur entwarf, wie wir uns überhaupt vorzustellen haben, daß wichtige frühere Stufen des Raffaelbildes die Künstler der Werkstatt in Zeichnungen ständig umgaben. Noch seltsamer als der Oxforder Zeichnung ist es einer Johannesfigur ergangen, die ein Maler aus Città di Castello im siebzehnten Jahrhundert für eine Kapelle in S. Marco zu Rom gemalt hat. Sie ist von einem ausgezeichneten Gelehrten dem Melozzo da Forlì zugeschrieben, also beinahe um zweihundert Jahre zurückgerückt worden, ein Versehen, das kaum in der Datierung von Kunstwerken des frühsten Mittelalters begegnet. Sollen wir solchen Trugbildern wissenschaftlicher Erkenntnis gram sein? Den Forscher ehrt dies Versehen, denn die Bilderscheinung

jenes Johannes geht unmittelbar zurück auf den Jüngling der Disputa, der selber bis in die Technik hinein zurückweist auf Melozzos Zeit, damals als der Kreuzesengel an der Decke der Schatzkammer des Doms zu Loreto geschaffen wurde. Das Geheimnis der Rundung jenes Engels, seit den Griechen zum ersten Mal wieder begegnend, ist mit ähnlichen Mitteln in der Jünglingsstufe des Führers der Disputa erreicht. Diese Rundung braucht nur verglichen zu werden etwa mit der kräftigen Fülle eines der Lautenengel Melozzos aus SS. Apostoli, so wird man unmittelbar inne, was innerhalb des Vorraffaelischen in dieser Richtung möglich war. Weil Melozzo und Botticelli mit ähnlichem Drang kurz vor der Ankunft Raffaels ihre Engelreigen geschaffen haben, empfinden wir die beiden trotz der Verschiedenheit ihrer Leidenschaft und ihrer Kunstübung als die eigentlichen Präraffaeliten. Nicht nur Bücher haben ihre Schicksale, auch Bilder wiewohl tatsächlich sichtbar bleiben oft so lange verborgen, bis ein verwandter Lebensvorgang das Auge für sie wieder öffnet.

Weist die Technik des Jünglings der Disputa auf vorangehende Zeiten, so mahnt die Bramantefigur etwa an Michelangelos Freskotechnik, namentlich bei Gesicht und Schädel. Die stark aufgezeichneten Haare entsprechen denen des Mönches hinter Raffael. Die über Bramantes Schulter geneigte Knabenfigur ist farbig schillernd gegeben, Schatten und Lichter verschiedenfarbig, die Schatten grün über rot gemalt und fein vertrieben. Das Stoffliche verliert an Kräftigkeit der Materie, wird aber malerisch formenreicher im allgemeinen Dunst. Das Grün und Rot werden nachher die Lieblingsfarben Giulios zusammen mit einem stumpfen Grau. So mußte im giulischen Umkreis der Silberstift als zu langsam arbeitendes Mittel der Zeichnung ganz verschwinden, weil es hier weniger auf das Umreißen unwandelbarer Form als auf das Festhalten des Reizes rasch wechselnder Bewegung ankam, wozu sich Rötel und Kreide besser hergeben. Der Penni jener Gruppe endlich, dem späteren Holzschnitt bei Vasari schon sehr nahe, zeigt eine starke, fast rembrandtisch aufgetragene Helligkeit im Gesicht, die seiner ekstatischen Geste entspricht. Bei der ganzen Gruppe ist eine deutliche Scheidung in der Behandlung von Stoff, Fleisch

und Haar festzustellen, während in der gegenwendig gearbeiteten Gruppe rechts alles flacher, unkörperlicher, wenn auch räumlicher ist, die Farben meist einfach vertrieben, die Augen schwammig und schattig, im ganzen ein einheitliches Stück Malerei ohne Gestaltung. Im oberen Teil aber findet sich ein Gemisch von bartolommeischer Farbigkeit und peruginischen Härten. In der Darstellung toter Gegenstände wie Bischofsmützen und Damast als Schaustücken weist die Disputa schon in die kommende Zeit. Die genannten Unterschiede selbst innerhalb kleiner Gruppen sind durch die zahlreichen Übergehungen späterer Zeit nicht getilgt worden. Sie dürfen ursprünglich noch stärker wirkend angenommen werden.

Von Nichtbeherrschenkönnen der großen Fläche kann bei der Disputa nicht die Rede sein. Freilich ist die Atemverteilung bei solch großer Wandfläche schwerer als in den kleinen Raffaelischen Tafeln. Aber die Komposition ist nicht deshalb unfreier, sondern weil der raffaelische Geist nicht das Ganze der besonderen Aufgabe gemäß hat durchdringen können. Darum wird es von der einzigen durchdrungenen Gruppe zerrissen. Technisch sagen wir zerrissen, bildlich sagen wir bewegt, denn die einzige raffaelische Figur ist Gleichgewicht für alles andere. Dies wird noch begünstigt durch den Umstand, daß die Lichtführung im Raume diese Stelle der Wand als die hellere erscheinen läßt.

Hier schon ist ersichtlich, wie im Raffaelwerk das Handwerkliche und oft die Komposition aus andern Schulen und Werkstätten übernommen und gepflegt worden ist. Die Art aber, wie diese »Schulen« und »Techniken« notwendig gewechselt wurden, könnte darauf hinweisen, daß der eigentliche geistige Urheber nicht zugleich der Ausführende war. Sicher ist, daß in einem bestimmten Zeitpunkt die Beziehungen — auch die technischen — zu den grundlegenden Raffaelischen Frühwerken verschwinden.

Das Bild des Parnaß an der Fensterwand der Segnatura-Stanze tut um so stärkere Wirkung durch die Einheitlichkeit der Anlage sowohl als der technischen Durchführung: hier, wo es sich um Gestaltungen handeln durfte unabhängig von bestimmten ikonographischen Erfordernissen, aber auch fern von dem bloß schönen Erscheinen in Licht und Umgebung, wird die Dichtigkeit durch

eine zeichnerische, fast einfache Technik erzielt. Wir sehen an den frühesten Entwürfen, einer Zeichnung in Oxford und einem Stiche Marc Antons, wie die durch den Fenstereinschnitt bedingte Dreieckanlage zu sinngemäßer Dreiteilung der Gruppen einlud. Auf der Zeichnung zum Parnaß in nackten Figuren (Oxford) bildet Apoll schon die Mitte, die durch die flankierenden Standfiguren eines Jünglings in der linken, eines bärtigen Mannes in der rechten unteren Ecke grundmäßig festgelegt ist. Auf dem Berge zu seiten Apolls zwei Dreiergruppen, links wie dann im Fresko Homer mit Dante und Vergil, rechts eine Dreiergruppe von Musen. Der Stich Marc Antons, der schon die Gliederung durch Lorbeerstämme bringt, erweitert namentlich die Flanken zu ganzen Gruppen, ohne die Dreiergruppen auf der Höhe aufzugeben. Im Gegenteil, die beherrschende Stellung der durch Homer, Vergil und Dante vertretenen Schönen Schule ist nicht nur gewahrt, sondern geht in dieser Hinsicht über die Fassung des Fresko hinaus. Auf dem Berge ist dies das Bestimmende: Homer, der Gottbegeisterte einem aufhorchenden Jüngling, der als künftiger Krieger gezeigt ist, den Heldengesang singend, und zu seinen Seiten Vergil und Dante, Dante von Vergil auf den Gott selbst hingewiesen, der hier mehr orphisch als apollogleich in die Saiten greift, das bekränzte Haupt fast schwermütig geneigt, den Blick gesenkt auf die Gruppe der Liederdichter, die sich um den geschmeidigen, an einen Lorbeerstamm unter der Höhe links gelehnten Jüngling scharen, dem ihre Bewunderung gilt. Eine Federzeichnung (in Windsor) mit den Köpfen der drei großen epischen Dichter ergänzt den Eindruck des Stichs: Vergil auf den Ahnen Homer zurückschauend, darunter der von seinem Gesicht erfüllte Dante.

Von der Gruppe der Liederdichter sprachen wir schon. Pindar, der Dichter der Hymne, sitzt nicht wie im Fresko, sondern steht, tief versenkt im Anschauen neben einem Jüngling, an den er sich lebhaft deutend wendet, der römisch gebildete Jüngling nachdenklich den Finger an der Lippe: eine Gruppe, die nach den erhaltenen Vorarbeiten zu schließen, besonders stark beschäftigte. Auch sie sind bekränzt wie jene andern Dichter und einige, die hinter der Pindargruppe in ähnlicher Bewegung wie Dante und Vergil der

Höhe zuschreiten. Die um die Lorbeerwipfel der Mitte fliegenden fünf Putten fänden demnach kaum mehr ein Haupt, auf das sie ihre Kränze niederlegen könnten. Und doch hält jeder der fünf in beiden Händen solche bereit. So umschweben sie die göttliche Mitte wie jene Engelknaben der Disputa, welche die Evangelien tragen, und wie jene Engelknaben des Dürerschen Rosenkranzbildes, das dem Stecher Marc Anton von Venedig her bekannt war.

Es war dort aufgefallen, daß der einzige Engel, welcher zwei Kränze bereit hält, auf der Seite des Papstes Julius fliegt über zwei befreundeten Deutschen. Es ist auch daran zu erinnern, wie in der Dichterkrönung zu Siena die nähere und weitere Umgebung des krönenden Kaisers und des gekrönten Dichters durch Freundespaare aller Altersstufen gebildet wird. Auch Julius hat wie jener letzte in Rom gekrönte Kaiser in der Zeit der Segnatura-Stanze einen Dichter gekrönt, und man darf annehmen, daß die in Grassis' Tagebuch geschilderte Feier in ihrer kennzeichnenden Form des Papstes Wünschen entsprach. So scheint es fast, als ob in jener Zeit noch etwas von dem Sinne rege gewesen wäre, welcher den Seher, den Priester und den Dichter als Verwandte spürt. Auch den Kult der Ahnen, die Freundschaft von Sohn und Seher scheint die priesterliche mit der dichterischen Welt zu teilen. Von hier aus wird die endgültige Fassung des Parnaß zugänglicher. Für den Apoll, an der Quelle sitzend und spielend, gab es kein anderes Sinnbild als jenen Knaben, der drunten in den Borgia-Gemächern zu Füßen des Thrones als Harfner saß, der später von Umbrern und Bolognesen schon als Apoll gefeiert wurde, wie er die Chariten unterweist, dem Hyakinthos Freund ist, den Marsyas durch seine Gegenwart verwandelt. Doch erscheint er auf dem Berge, Herr der Musen und Dichter, nicht so sehr als Herrscher denn als Beter, ähnlich wie die Alten den Apollo Nomios gebildet haben: sitzend, durch sein Spiel das Gesetz des Vaters verkündend. Für den Apoll im Parnaß mit seinem Emporblick war bestimmend das emporblickende Haupt jenes Thomas der Krönung, wie es der Werkstatt in der Liller Zeichnung vermutlich vor Augen stand, wenn es auch nicht mehr gelang, das einzig Jugendliche, den herben Adel jenes Beterknaben ins Bild

überzuführen. Die rätselhafte Weichheit in Rumpf und Gliedern erinnert gleichfalls an ein Werk aus der Thomaszeit, an den Leib jenes jugendlichen Sebastian des Majano. Für die Gestalten der großen Ahnen Homer und Pindar gab es kein zeitgenössisches dichterisches Vorbild. Die frühesten wie die spätesten Darstellungen des großen Julius aber — vom Kardinal im Bibliotheksfresko, dem auffahrenden Christ in Melozzos Freske im Chor von SS. Apostoli bis zu den Bildnissen des Sitzenden in der Übergabe der Dekretalen, im Heliodor, im Porträt der Uffizien, des Knieenden in der Messe von Bolsena — erweisen die Herkunft Homers und Pindars von dem »heiligen gewaltigen Fürsten«. Man hat bei einzelnen Figuren von antiken Vorbildern gesprochen, für den Apoll in Marc Antons Stich gibt es Ähnliches in Reliefs, für die Muse zur linken des Gottes hat man an die unter Julius aufgefundene Schlafende Ariadne des Vatikan erinnert. Wie sich diese Figuren endgültig im Fresko verdichten, das entspricht dem Vorgehen bei den Dichterbildnissen. Wenn Vasari erwähnt, daß diese teils nach Statuen, teils nach Münzen gebildet worden seien, so trifft dies ebensowenig zu, denn von den antiken Dichtern des Parnaß sind nur Homers, Vergils und Sapphos Züge überliefert und sie entsprechen bei Raffael dem antiken Typus nicht. Für die weiß gewandete Muse Kalliope neben Apoll wäre, wenn es in solcher Nähe raffaelischer Ausstrahlung eines Vorbildes bedurfte, an die Fortitudo des Cambio zu erinnern, im Parnaß umgesetzt in reifere Formen. Euterpe auf der Gegenseite, die so hingerissen dem göttlichen Sänger ins Antlitz schaut, wie jener Römerknabe an der Balustrade der Disputa hinüberschaut zu dem schreitenden Jüngling, würde man vergeblich im vorrömischen Umkreise Raffaels suchen: ist jene die raffaelische, so ist diese, die Apollos Leier an sich gerissen zu haben scheint, die giulische Muse — wie in der gleichen Zeit eine römische Madonna, die Madonna Alba im Turban entsteht, deren Herkunft die Liller Rötelzeichnungen und der Jünglingskopf mit Turban (Albertina) unzweideutig belegen auch ohne jene Stelle in dem Penni-Sonett, wo von »donessi costumi«, frauenhaftem Gebaren des Besungenen die Rede ist. Die raffaelische und die giulische Muse zu seiten Apolls, deren Vorstufen im Verhält-

nis zur gefeierten Mitte die Tugenden im »Traum des Ritters« sind, bestimmen nun den Rhythmus der Gesellung jener berühmten Dreiergruppen von Musen hinter ihnen. Lassen die Drei hinter Kalliope zurückdenken an Umbrisches von den drei Grazien bis zu der Gruppe der Auferstandenen zu Orvieto, so nimmt es nicht wunder, wenn auf ihrer Seite die großen Dichter stehen: Homer als greiser Barde dessen Sang die Helden zeugt, Vergil der auf gefährdetem italischen Boden das heilige Feuer vor dem Erlöschen bewahrt, sein geistiger Sohn Dante endlich der durch seine Dichtung die Wiedergeburt ermöglicht hat. Hinter der giulischen Muse bewegen sich drei reizvolle Kurtisanen: die Maske in der Hand der mittleren deutet weniger auf Tragödie, aus deren Bereich kein Dichter hier verherrlicht werden konnte, als auf Verwandlungskunst, und wirklich schaut die neunte Muse, die uns den Rücken kehrt, über einen zeitgenössischen Dichter hinweg auf jenen römischen Ovid, dessen Metamorphosen eine der Hauptquellen gewesen sind, aus denen die Renaissance antikes Geschehen las. Um ihn also, um seinen Doppelstamm scharen sich die Lyriker und Epiker des damaligen Rom, dadurch schon kenntlich, daß zwei von ihnen in modern anmutender Weise dem Beschauer ihre Aufmerksamkeit widmen. Aus der mehr privaten Zwiesprache von Mann und Jüngling in der rechten unteren Ecke auf Marc Antons Stich und einer Rötelstudie wird im Wandbild die ehrwürdig am Hang gelagerte Gestalt Pindars, der mit dem Blick des Hymnendichters das seine Schau bestimmende Antlitz des Jünglings Horaz umfaßt, der ihm verehrend naht. Körper, Geste und Antlitz des Horaz sind nicht einheitlich gesehen, Zeichnungen des Britischen Museums namentlich für Gewand und Hände tun dar, daß das Modell, das zum Anhalt für die Stellung der Figur diente, so wenig der letzten Erscheinung glich wie das männliche Modell, nach welchem die Haltung des Apoll — oder früher etwa die Haltung des Michael im Bild der Certosa und in Bartolommeos Jüngstem Gericht — in Vorzeichnungen geprüft wurde. Apoll und Horaz stehen im Zeichen der frühen Thomasdarstellungen des raffaelischen Kreises, für Horaz bestimmend war der Thomas des Abendmahls von Foligno. Die Gegengruppe aber der heroisch-hymnischen Dichter

bildet drüben die Gruppe der Liederdichter, gegenüber dem Stich Marc Antons im Wandbild vermehrt und erst in Spannung versetzt durch die heftig sich umwendende Sitzfigur der Sappho. Wer, welcher griechische oder römische Dichter jener Jüngling ist, auf den die drei Männer schauen, der die lesbische Dichterin zu einer ihrer einsam süßen Oden zu begeistern scheint, bleibt ungewiß. Ihm ist auch schon der Name Corinna gegeben worden und Laura, weil neben ihm Petrarca steht. Sappho, im Ausmaß von Michelangelos Sibyllen, will den Jüngling verherrlichen, der auf einen bärtigen, an den Lobeerstamm gelehnten Dichter weist. Julius' Finanzmann Chigi, der Sienese, der in dieser Zeit auf eigener Presse Pindars Hymnen in griechischer Sprache hatte drucken lassen, unterhielt die damals berühmteste römische Kurtisane »Imperia« genannt, von Venus' Gnaden Herrscherin und Folgerin des Mars, der einst das römische Imperium gegründet hatte. Imperia, welcher alle zeitgenössischen Dichter und Humanisten fast angstvoll wie unter dämonischem Zwang huldigten, starb 1511 als Sechsundzwanzigjährige, und die bekannte Vermutung, sie lebe in der Sappho des Parnaß fort, hat viel für sich. Doch liegt nicht eben viel am Namen, wo der Platz so zweifelsohne zugemessen ist und jede Regung richtig. Uns genügt, festzustellen, daß diese Gestalt, die sich hier noch gerne beugt, von dem Triumph des Apoll beredter kündet, als die sich bespiegelnden zeitgenössischen Dichter, und sollte Ariost darunter sein.

Wie sehr Apollo und Homer, der nach seinem Licht Begierige, die Darstellung beherrschen, wird vollends deutlich, wenn man mit dem Parnaß der Segnaturastanze den Parnaß vergleicht, den Mantegna für die Herrin von Mantua hat malen müssen. In seinem Bilde (Louvre) türmt sich zur linken unzugänglich Cirra, der dem Apollo besonders heilige Gipfel, in dessen Höhlung die Esse des Hephaist glüht. Die Mitte aber hält in freier Niederung mit Durchblick auf ein angebautes Tal das Joch der Musen, auf seinem bebuschten Scheitel vor einem Lustlager Venus, hier Herrscherin der Musenschar unter ihr, deren Reigen und deren Wuchs nach ihr geformt sind, nicht nach dem kaum beachteten Apoll, der unten links, fast abgedrängt, zum Tanz aufspielt. Zu Venus

auf dem Gipfel neigt sich Mars als ihr Geliebter, fast ihr Besiegter. Zuvorderst, neben einem Erdschlupf steht an das sich abwendende Flügelroß gelehnt der Götterbote Hermes und schaut fragend hinüber zu dem spielenden Bruder Apoll. Das ist, nach dem für seinen Markgrafen Federigo geschaffenen Triumphzug des Cäsar, Mantegnas Beitrag zu Isabellens Musenhof. Dieser Stellung gegenüber verschlägt es wenig, wenn im Parnaß der »Segnatura« der Apoll nicht Leier, sondern Geige spielt. Im Raffaelkreis vor Rom, wie im Giorgionekreis, ist dies beliebt (Apoll Vitis, Peruginozeichnung der Sammlung Heseltine, Apoll und Marsyas des Cima da Conegliano). Es heißt die Gewichte des ganzen Bildes verschieben, die Möglichkeit seiner Entstehung ausschalten, wenn man, wie es Forscher aus dem Norden übereinstimmend getan haben, die Auffassung vertritt, in der Figur des Apoll wäre der damals berühmte Geiger Giacomo San Secondo gefeiert worden. Davor durfte schon das Deckenbild über dem Parnaß warnen, das Bezug nimmt auf den Rang des Marsyas, nach Dantes Anruf Apolls am Eingang des Paradiso:

Dring nun in meinen busen und erwecke
Die töne wie einst in des Marsyas jahre
Als du ihn zogst aus seiner glieder decke!

Gewiß, für das Gefühl der Neueren, denen Dantes Paradiso so gut wie Raffaels Disputa nur eine musikalisch malerische Verzückung bedeutet, hat es etwas unendlich Verlockendes, den gesamten Parnaß unter das Gesetz eines Geigenkünstlers zu stellen. Sie können sich auch darauf berufen, daß Julius musikalischen Improvisatoren nicht abgeneigt war. Doch wird er die Spieler ebenso selbstverständlich vertrieben haben, wenn Dringlicheres rief und zu diesem Dringlicheren gehörte nicht allein die Sorge um den zu erweiternden und zu festigenden Kirchenstaat, um die bedrohte Einigkeit im Glauben, es gehörte dazu sein Aufruf der schöpferischen Kräfte von Bildenden und Bauenden, und zu denen zählten die Musiker nicht. Goethe fiel auf, daß die südliche Musik als eine selbständige Kunst ausgeübt und durch den verfeinerten äußern Sinn genossen werde. Ein anderes sei es, wenn man sie, wie die Nordländer tun, in bezug auf Verstand, Empfindung,

Leidenschaft setze und sie dergestalt bearbeite, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne. »Diese letztere Partei,« meint Goethe, »hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht« (Anmerkungen zu Rameaus Neffe). Was zu dieser nordischen Einstellung dem Parnaß gegenüber verführen konnte, ist die fast arabeskenhafte Verzweigung, in die sich die Gruppen des Parnaß einfügen lassen, als Ranken ausgehend von dem Kelch des sitzenden Apoll, der dem sitzenden Christ der Disputa wie ein Bruder gleicht. Daß dem so ist, läßt sich nicht bestreiten, scheint aber auf einer ganz andern Regel zu beruhen, nämlich auf dem Gesetz, daß Apollo, an dessen Formung die plastische Gestalt des Abendlandes erwachsen ist, sich malerischer Darstellung bis zu einem gewissen Grade stets entzog und deshalb nicht unmittelbar erscheinen kann, sondern nur durch seine Wirkung im Bilde. Es hat weder im antiken noch im neueren Rom mit seinem anders gerichteten Genius der ursprüngliche Sinn des dorischen Gottes gewahrt werden können.

Ganz auf der Erde wandelt Raffael erst im dritten der Stanzenbilder, der Schule von Athen. Sollen die drei Bogen, die der Tiefe nach sichtbar werden hinter der Vorhalle, in der sich der Gestaltenkreis bewegt, anspielen auf die sieben Tore, durch welche Dante und Vergil nach der Begrüßung der großen Dichter des Altertums hindurchschreiten zu der stolzen Burg, auf der sie die Philosophen und Gelehrten finden? Die Halle hinter den mittleren Gestalten ist ein Arm jenes griechischen Kreuzes, das der Baumeister Bramante mit dem Grabe des Petrus als Mitte und einer Riesenkuppel darüber hat aufführen wollen. Der Raum, über dem man die Kuppel ansteigen sieht, ist leer. Die Gestalten bewegen sich in der Vorhalle, die durch vier Stufen in einen obern und untern Plan geteilt ist. Die Mitte des oberen Planes halten überhöht vom Bogen der Tonnenhalle ein alter und ein jüngerer Mann, zur Seite des alten, der emporweist, steht eine Gruppe von fünf, zu seiten des jüngeren, der zum jüngsten Hörer hinüberblickt, eine Gruppe von sieben Männern, Jünglingen und Knaben. Diese Gruppen in

ihrem Verhältnis zu den Lehrenden der Mitte würden allein genügen, die durch Ghisis Stich von 1550 aufgekommene und seither nie ganz verstummte Meinung zu widerlegen, daß hier die Predigt des Paulus in Athen dargestellt worden wäre. Dennoch hat diese zuletzt von Grimm noch hartnäckig verfochtene These ihren Ursprung in der Zeit der Entstehung des Werkes selbst. Der Karton der Ambrosiana gibt in dieser Richtung Aufschluß. Im wesentlichen ihrer Anlage geht die Schule von Athen auf Lebensvorgänge zurück, die sich zum Teil am Hofe von Urbino begaben, mitbestimmt durch die dort wichtigen Humanisten von Vittorino da Feltre bis Bembo, zum andern Teil im Kloster von S. Marco und im übrigen Florenz während Raffaels dortigem Aufenthalt. Das höfische Bild der Schule ist freilich schon unter Guidobaldos Vater entstanden, gemalt von Justus van Gent (heute in Windsor). Da sehen wir den Fürsten und den fürstlichen Sohn als Hörer eines Redners in säulengetragenem Saale, hinter dem Fürsten Staatsmänner und Gelehrte des Hofes, deren auch in der offenen Tür einige sichtbar sind. Die Schulbilder von S. Marco (jetzt in der Akademie), zwei volutengezierte Lünetten, sind gleichfalls vor der raffaelischen Zeit entstanden. Das erste zeigt Albertus Magnus, den Kölner Dominikaner, in einer Säulenhalle lehrend, im Halbkreis um seinen Lehrstuhl Mönche und Bürger jeden Alters. Die zweite Lünette zeigt den heiligen Thomas von Aquino als großen Lehrer, der im andern Bild Albertus zunächst als mönchischer Knabe hörend saß. Zu Füßen von Thomas' Katheder lagern, durch seine Beredsamkeit zum Schweigen gebracht, drei große Gelehrte der Vorzeit, von ihm bekämpft und endgültig überwunden. Wie hinter dem Lehrsaal des Thomas zwischen den Säulen einer Halle das klösterliche Leben des Tages seinen Gang geht, so ist es auch in der Halle der Schule von Athen, nur daß sie dem Sinn ihres Entwerfers gemäß mehr die Bunte Halle zu sein scheint, in der die Schlachtenbilder Polygnots und seiner Schüler vor den Augen der Athener entrollt wurden.

Indessen ist es nicht das edle Spiel der Kräfte eingesetzt im Dienst des Vaterlandes und den Vorübergehenden beispielhaft vorgeführt: es sind die Vorübergehenden selbst, die stille stehen,

horchen oder sich bereden im Anschauen derer, die etwas zu sagen haben und derer, die kraft ihrer schönen Gegenwart dies Sagen erst ermöglichen und befeuern. Wenn wir schon Athen nennen, so denken wir nicht so sehr an das Lykeion, auch nicht an den Hain des Akademos, geschweige denn an die spätere Akademie, wir gedenken eher der Palaestra, wo nach beendetem Kampfspiel der Knaben Sokrates dem leidenschaftlich verzagten Freunde zeigte, wie man die Freundschaft des Lysis gewinnt. Fast ist es die zwischen Ironie und Leidenschaft spielende Peripatetik der Straße, dank welcher es dem Sohn des Volkes gelang, die Edelsten an sich zu fesseln und über das notwendige Ende hinaus den von ihm Erzogenen unverbrüchliche Treue zu seinem neuen Adel begründenden Stamme einzupflanzen. Auch daran darf erinnert werden, daß der frühere Steinmetz die Werkplätze gern aufsuchte und aus dem Arbeitsleben der Handwerker seine Vergleiche zog. Hier in der Schule von Athen ist solch Werkplatz angedeutet, nichts anderes wollen die Quadern, Säulenbasen und zugehauenen Werksteine des unteren Planes, die daran mahnen, daß der Bau im Werden, daß noch alles zu tun ist. Der einstige Bildhauer hat erst den toten Stein in menschliche Form beseelen müssen, ehe er daran gehen konnte, am Lebendigen zu formen. Es ist hier nicht erforderlich, die Führer der einzelnen Gruppen im Fresko auf bestimmte antike Philosophenschulen festzulegen. Man hat dies bereits mit viel Scharfsinn getan, und die Anwesenheit ausgezeichneter Humanisten in Rom rechtfertigte, den gelehrten Beitrag zum Entstehen des Werkes nicht gering einzuschätzen. Dennoch dünkt es kaum von so großem Belang, sicher zu wissen, daß der Einsame da vorn im untern Plan, der schwer sinnend seine Gedanken niederschreibt, Heraklit sei, den sie den Dunklen nannten, daß links von ihm der von seinen Schülern umringte kahlköpfige Mann Pythagoras, und der einen Knaben lehrende Bekränzte, der sich auf die Plinthe stützt, Demokrit sei. Vasari läßt diese Drei und den zwischen Pythagoras und Heraklit stehenden Vierten die Evangelisten sein, und wirklich schreibt, in einem Stich von 1524, Pythagoras Stellen aus dem Evangelium Lucae hin, während der bekränzte »Demokrit« in einem Stiche Marc Antons silenartig als

Herr der Kelter erscheint. In einer Zeit, in welcher von größten Künstlern ausgeführte, staatlichen Zwecken dienende Bildnisse von den Empfängern selber durch insgeheim bestellte Kopien ersetzt werden konnten, wo in Repliken berühmter Staatsbildnisse einzelne Personen durch andere ersetzt wurden (Sartos Kopie des Leoporträts mit den beiden Kardinälen und die anonyme Replik desselben Gruppenporträts im Palazzo Corsini, Rom) — in einer solchen für heutige künstlerische Begriffe fast verrucht sorglosen Zeit darf man die Treue einem Auftrag gegenüber, wie ihn die »Schule von Athen« darstellt, nicht allzuhoch veranschlagen. Genauer gesagt: die Treue saß ganz wo anders, als man sie heute sucht. Treue gegen sich selbst in dem Sinne, im Leben nichts zu vernachlässigen, das heißt für den bildenden Künstler: alles tun und alles auch vom andern begehren, was die eigenen Kräfte spornt, die Leistungen steigert.

Wichtiger als die Feststellung des Ablaufs von Philosophenschulen dargetan an einzelnen Gestalten mit ihrem Anhang, bleibt deshalb das Aufweisen der echten Ahnenreihe dieser Schule, denn viel von der unendlichen Wirkung des römischen Schulbildes liegt darin beschlossen. Man hat den jüngsten Hörer, der im Rücken des Sokrates, vom Arm des Freundes umschlungen, die eigenen Arme andächtig über der Brust verschränkt, mit dürstendem Auge und dem halboffenen Mund staunender Jugend der Rede des Aristoteles folgt, einmal den Knaben Alexander zu nennen gewagt, bis ein Gewitzterer dies mit dem Schluß widerlegte: wenn der Knabe Alexander wäre, dann dürfte er ja nicht auf der Seite Platons stehen, sondern in der Siebenergruppe neben Aristoteles. Man hat jedoch nur wenig von der Schule gesehen, wenn man verkennt, daß, wiewohl verrätselt durch die szenische Anordnung, der Angelpunkt des Ganzen in dem Blicke liegt, der zwischen Aristoteles und diesem Knaben mit der fast frauenhaften Mantelschürzung und Gebärde getauscht wird. Daß dies geschieht über den keinen Bestimmten anschauenden, nach oben ins Reich der Ideen emporweisenden Platon hinweg, dürfte nicht ohne Absicht gezeigt sein. Wer dieses Widerspiel in seiner Tragweite erfaßt hat, wird nicht mehr verwirrt werden durch die Aufschriften auf den Büchern der beiden Philo-

sophen, bei Platon Timaeus, bei Aristoteles Etica, die man, obgleich von Vasari erwähnt, heute für nachträglich aufgemalt erachtet. Er wird auch nicht bekümmert sein, daß dem Finder des Phaidros die Rolle eines der Wirklichkeit abgewandten greisen Denkers zugewiesen ward. Der Streit zwischen Platonikern und Aristotelikern hat vor dieser Halle wahrlich halt gemacht. Platon war dank dem Einfluß der platonischen Akademie in Florenz für jene Zeit nicht so sehr der Begriffsverwirklicher des Mittelalters als jener, der Dasein und Wirken des Sokrates in seinen Dialogen verewigt hat. Aristoteles beschäftigte weniger als universaler empirischer Denker. Wie Castiglione in seinem »Cortegiano« unzweideutig dartut, erscheint Aristoteles im Zeitalter der Wiedergeburt größer in seiner Eigenschaft als Erzieher des künftigen Weltherrschers, ja er wird dort verherrlicht als das antike Vorbild des vollkommenen Hofmanns, abgesetzt gegen einen andern Lehrer Alexanders, den »puren Philosophen« Kallisthenes, seinen Verleumder und beinahe Verderber.

Damit ist die gemeinte Ahnenreihe des oberen Planes gewonnen. Zur linken der Mittelgruppe wird Sokrates gezeigt unter der Nische, wo Apollo mit der Leier steht als Sieger über die unteren Erden, welche verkörpert sind in den Reliefs, die seinem Standbild Sockel sind. Umringt von Männern, Jünglingen und Greisen wendet sich Sokrates lehrend an einen alten Werkmeister, der mit seinem scharfen bartlosen Gesicht unter dem aufgekrempten Hut angestrengt der Unterweisung folgt, die Sokrates ihm gibt, dabei aber hinzielt auf den neben dem Greise stehenden geharnischten Jüngling, der, die Linke am Schwert, die Rechte eingestützt, um so begieriger folgt, je mittelbarer die Rede sich an ihn wendet. Hinter diesem römisch gesehenen Alkibiades mit der Helmzier und den Löwenstutzen winkt ein bärtiger Mann der äußersten Gruppe zu, einer Art Gegenschule, wenn man dem lauernden, befremdeten Ausdruck ihres Meisters glauben soll. Sokrates' adligster Schüler Platon — vielleicht der dem Meister zunächst lehnende vornehme Jüngling — wird in der Mitte als Lehrer seines größten Schülers gezeigt, dem es wiederum gegönnt war, das geistige Erbe des Meisters einmünden zu lassen in das Herz eines weltbewegenden Zöglings.

Dieser Zögling, hier der jüngste Hörer des Aristoteles, steht in einer ähnlichen Beziehung zu dem auf dem untern Plane schwer brütenden Mann, der auf die Quader gestützt seine Gedanken aufzeichnet, wie im gegenüberliegenden Bild der Disputa jener hohe Schreiter zu dem ihm den Rücken kehrenden Paulus. Schreibt Heraklit, einsam im Schwarm der Agora nieder, was die kindlichen Spiele der Knaben am Fluß ihm an Gedanken erregt haben über Sinn und Ordnung der Welt — wir wissen es nicht. Die Gruppe des Pythagoras neben ihm ist heimlich bestimmt durch die hinter ihr durchwandelnde Gestalt im weißen Mantel. Diese Gestalt nennt Vasari Julius' Neffen Francesco Maria, den jungen Herzog von Urbino, der im Jahre 1510 mit der Herzogin zu Besuch in Rom gewesen war. Mit ebensoviel Recht ist sie schon Diotima genannt worden. Soviel ist sicher, daß sie in stärkstem Maße den Familienzug raffaelischer Bildnisse trägt, was sich von den bekannten Bildnissen des Francesco Maria (im Pitti) nicht sagen läßt. Auf diesen uns rätselhaft Anblickenden nun zeigt im Rücken des Pythagoras ein jugendliches Wesen mit einem Helm, der dem Helm der Athene gleicht, die droben zur rechten der Mittelgruppe in einer Nische steht. Hinter dem Bekränzten, den man Epikur nennt, schaut ein Knabe hervor, der sich um nichts anderes sorgt als uns schön zu tun: es ist der elfjährige Sohn der Isabella von Mantua, als Geisel vom Papste drei Jahre lang im Vatikan gehalten, von allen Julius voran in einem Maße verwöhnt, wie es nur ein Kind aus so kräftigen Zeiten vertragen kann. Francia hat ihn 1510 auf der Durchreise durch Bologna als Zehnjährigen gemalt, und schon in diesem trefflichen Bildnis, das Francia behielt, weil nach dem Urteil der Mutter, die es bestellt hatte, die Haarfarbe nicht stimmte, findet sich eine Angleichung an raffaelische Jugendbilder. Auch hier — dies ist gegenüber der Fassung im Karton der Ambrosiana besonders deutlich — scheint der Wunsch des Malers dahin geführt zu haben, in dem Fürstenkinde den elfjährigen Raffael aus der »Disputation der Katharina« in den Borgiagemächern aufleben zu lassen. Der kleine Federigo war gewiß selber der erste, der dies so gewünscht hat, und wer hätte dem üppigen Kinde, das von Bibbiena und andern nicht nur aus höfischen

Rücksichten gefeiert worden ist, etwas versagen können. So zeigt die »Schule von Athen« zwei Beispiele für den Vorgang, daß in jener Zeit das jugendliche Herrschertum nicht anders gedacht werden konnte als in der Form raffaelischer Jugend, wie schon auf Bildern der umbrischen Jahre, im Christusfresko zu Spello, im »Antichrist« zu Orvieto, auf den dort gezeigten Knaben Raffael Altersgenossen des herrschenden Adelsgeschlechts der Baglioni bezogen wurden. Genug, die Schule von Athen ist nicht als bestimmte Philosophenschule, auch nicht als Verherrlichung der Humanisten oder jungen Fürsten jener Zeit zu denken, sie ist, soviel oder sowenig sie den Späteren zu sagen hat, entstanden in dem engen Bezirk manisch durchglühten Leibes der bildenden Künstler selbst, deren verehrte und befehdete Mitte der Urbinate war. Sei dies Geständnis beschämend eng, sei es die größte Verherrlichung dessen, was man Schule nennt: wir kämen keinen Schritt weiter, und die Erwähnung aller übrigen Gruppen des Bildes würde nur den Charakter einer Reihung haben, durch szenisch-mathematische Kunstmittel nach Guckkastenart interessant gemacht, wenn jetzt nicht vorgeschritten würde zu dem eigentlichen Lebenskern, der heute noch das Geheimnis der Dauer dieses unwiederholbaren Kunstwerkes in sich schließt. Wir müssen uns deshalb fragend zurückwenden an den einzigen ganz erhaltenen Karton der raffaelischen Freskenreihe, den Karton in der Ambrosiana. So fertig zur Übertragung auf die Wandfläche er scheint, ihm fehlt eine wichtige Figur: die Heraklit genannte vorn, und damit der Lebensnerv. Denn diese Figur und die fast gewaltsam schräg gestellte Quader, auf die sie sich stützt, füllt nicht bloß und führt hinein ins Bild, hinauf zu jener Stelle wichtigster Belehrung, sie gibt darüber hinaus die nötige Gegenbewegung zu den Stehenden, Schreitenden, Eilenden, zu den Schreibenden und eifrig Gebückten. Sie allein gibt das Gleichgewicht und zwar durch ihre Schwere, denn alles andere ohne sie wöge zu leicht, bliebe nicht mehr am Boden, an der Erde haften. Gegen ihre Wucht wirkt der hinter ihr auf den Stufen gelagerte Diogenes, dessen Kopf — zumindest in der Städelzeichnung — nach Bramante studiert scheint, fast tänzerisch. Des Dunkeln Dasein in dieser Halle und an dieser Stelle hat den Gegensinn vom Dasein

jenes Jünglings im Kreise der Disputa. Sehen wir zu, was in dem Ambrosianakarton, wo er noch fehlt, bei gleicher szenischer Anordnung abweicht. Platon und Aristoteles des Kartons, in ihren äußeren Umrissen den Gestalten des Fresko durchaus entsprechend, erscheinen im Ausdruck der völlig anders geformten Gesichtszüge erschreckend abgewandelt: der Greis ein furchtbarer Magier, mit dem alles durchdringenden Auge Leonardos, sein Partner, den man im Wandbild als die Verkörperung des vollkommenen Cortegiano gepriesen hat, mit dem von mühevollster Arbeit und wildem Harm vorzeitig gealterten Antlitz des Meisters der Sixtina. Der wirre schüttere Bart drahtartiger Haare drängt um sein Kinn und um die scharf umrieften Lippen, das Auge liegt tief gebettet zwischen Wangen- und Brauenknochen und hat den nur ihm eigenen Ausdruck des Lechzenden, nie Gestillten. Den beiden großen Florentinern sollte die Ehre werden, im Vorhof des Tempels — hassende Rivalen — wenn nicht als Herrscherpaar, doch Duumvirn gleich zu stehen. Pythagoras aber, das eine Haupt der unteren Schulen, den Vasari Matthäus nennt, den der Stich von 1524 wahrscheinlicher zum Lukas macht, wäre der dritte Florentiner, der fromme Helfer und Maler am Werke, und sein Gegenpart im vordern Plane, Mittelpunkt der zweiten unteren Schule, der Baumeister Bramante, den Jünglingen vorzeichnend, Erbauer der Halle des hinter dem Helfer durchwandelnden Urbinaten. Das ist die Ordnung des Ganzen, und man kann nicht umhin anzuerkennen, daß sie dem Bau des Sposalizio nahe kommt. Eine Federzeichnung in Lille, genannt »Apollo und ein Philosoph«, zeigt jedoch, daß noch anderes erwogen wurde.

Der Philosoph, ein Vorläufer des Aristoteles der Schule und innerlichst verwandt dem Paulus der Disputa, kehrt wie dieser den Rücken einem niederwärts schauenden Jüngling von edelster Nacktheit, dessen Rechte über den Leib hinweg in die Seiten einer Leier zu greifen scheint. Möglich, daß diese beiden, um die in Rom der stumme zähe Kampf entbrannt war, erst gleichgeordnete Mitte werden sollten. Ein Götterbild jedoch kann den Platz nicht teilen, auch nicht mit dem stärksten Sterblichen. Der apollinische Jüngling der Zeichnung verschwindet im Fresko nicht

ganz, ja er doppelt sich, so scheint es fast, wenn man den Apoll in der Nische gewahr wird und unter ihm im unteren Plane den weiß gewandeten Jüngling, der zwischen Männern und Knaben durchwandelt, niemand angehört, an keiner Rede, keiner Belehrung teilnimmt, durchwandelnd aber das Gesetz diktiert, nicht nur das Weistum geschriebenen und gesprochenen Worts verkörpernd, nein mehr, eines Jeden Wandel mitbestimmend, »Erzeuger« auch und Maß der runden Halle, die ihn und die durch ihn Bestimmten umwölbt. Das wäre genug für eine Schule von Athen, der gegenüber etwa das spätantike Philosophenmosaik in Pompeji trotz der Akropolis im Hintergrunde wie eine Kirchenlehrerversammlung wirkt. Was wir im Wandbild sehen, gibt mehr. Die Ehrung der beiden großen Meister und der beiden Werker des Höheren ist nach dessen Willen noch anders gefaßt worden. Er, der »belehrt zu werden und zu lehren für das Ziel des Lebens hält«, hat gewollt, daß der Meister, dessen Schüler mehr Zauberlehrlingen glichen, und daß der andere Meister, der ohne Freund und ohne Schüler einsam sein Werk schuf, wenn sie einmal die Schule von Athen zu sehen bekämen, überrascht würden durch Gestalten, ihnen gleich und wieder nicht gleich: ihr anderes Ich, hingestellt als »Natur, wie sie sein sollte«. Dazu bedurfte es des Schutzes, den der gewaltige Fürst dem unten durchwandelnden Jüngling für sein Werk gewährte. Dieser gewaltige Fürst, »Der im Mantel« wie Michelangelo ihn in einem Sonnett genannt hat, steht schon im Karton der Ambrosiana die andern um Haupteslänge überragend unterm Standbild der Athene als der Durchwandelnde des oberen Planes im langfallenden dunklen Mantel, der sich nur öffnet, um die starken Hände sichtbar zu machen — nicht unähnlich jenem Gottvater der Sixtinischen Decke, der hinterm schlummernden Adam das Weib erschafft, in seiner Erscheinung fast noch von der gesammelten Kraft zeugend, die in Melozzos Bibliotheksfresko den Kardinal Giuliano della Rovere dreißig Jahre zuvor schon zum Herrscher in der Halle seines päpstlichen Oheims gemacht hatte. Im Karton schaut er über Diogenes hinweg auf den trotzig das Piedestal besteigenden Mann neben Pythagoras, der nicht gewahr des durchwandelnden Jünglings hinter sich auf eine

Stelle seines Buches deutend, den sitzenden Genossen überzeugen will. Der sieht nicht zu ihm auf, denn ein engelgleicher Knabe hält die Tafel vor, nach der er schreiben soll, und schaut zugleich dem älteren Knaben ins Angesicht, welcher auf den Durchwandelnden deutet. Auf diesen Jüngling schaut im Karton Aristoteles, im Fresko dagegen wendet er sich an den jüngsten Hörer auf Platons Seite. Die Gruppe um Pythagoras ist schier unverändert übernommen worden, auch der Michelangelos Matthäus nachgebildete Mann am Piedestal, dicht an ihn aber lagert sich die auf dem Karton noch nicht erschienene düstere Gestalt mit den mächtigen wie vom Anstemmen gegen Stein gespaltenen Knien, im Rhythmus dem Jeremias der Sixtinischen Decke verwandt. Auf diesen nun schaut herumgewandt der im Durchschreiten einhaltende Greis im dunklen Mantel herab, denn er weiß, daß der schwer Brütende sich endlich doch den Strahlen seiner Sonne öffnen muß, so wie es C. F. Meyer in seinem Gedicht »Papst Julius« gesehen hat:

Michelangelo, willkommen!
Warum blickst du wieder scheel?
Dort erblick ich meinen frommen,
Meinen süßen Raphael.

Droben bei dem Philosophenpaar der Mitte haben sich die Züge gewandelt: aus dem Magier ist eine ehrwürdige Sehergestalt, aus dem gramvollen Manne mit den »Augen weit von wilden Feuern hohl« ein Freund der Menschen geworden, der durch den jüngsten Hörer weiß, daß »die Starken heute sind die gestern Schönen«. Dies Wissen ward dem Besteller des ganzen Werkes im Anschauen seines Erregers. Um dieses Wissens willen ist er erst der große Fürst geworden, der einzig unter dem Bilde der Athene stehen darf. Sein Blick, der seinen größten Werker und den hohen Jüngling zugleich umfaßt, will hier nichts anderes als in der Disputa, wo er zu sagen scheint, und nicht nur zu sich, auch für jenen abgewandten Paulus: »Was ist die Weisheit eines Buches gegen die Weisheit eines Engels?« Er einzig darf neben dem Sockelbild der Weisheit stehen, der allen Berufsdenkern zum Trotz das Gesetz unbeirrbaren Handelns verkörpert. Vorbild, wenn auch

noch nicht in eine Gesamtdarstellung einbezogen, bot hier die Bibliothek des Federigo von Urbino, wo zwischen den Bildnissen der Dichter, Philosophen und Erzieher der Herzog als Gonfaloniere der Kirche in glänzender Rüstung erschien, doch zugleich als ein lesender Mönch in seiner Zelle: vor sich, an sein Knie gelehnt »dolce figlio Guido« mit dem Zepter des Reichs. Leonardo, in allen Bezirken der Welt zuhause, ohne jedoch der Tat eines rundum geschlossenen Werkes fähig oder bedürftig zu sein, mag für Julius, ungleich dem Urteil späterer Jahrhunderte recht eigentlich der Unweise gewesen sein, und wenn er nicht, wie die Fürsten in Mailand, Florenz und Frankreich es getan, seine künstlerische Mitarbeit in Anspruch genommen hat, so zeugt dies noch einmal für seine Art. Schon damals muß die Künstler diese Ablehnung beschäftigt haben, sonst würde nicht der stets Wandernde mit dem Stabe einem Schattenbild gleich hinter dem Mann im Mantel durchziehen wollen, sonst würde nicht unten in der Ecke der Künstlerbildnisse der Astrolog, den man Zoroaster nennt — im Karton mit dem Auge eines forschenden Fauns, im Fresko geadelt — vor dem dunklen Mantel des Oberen die rings durchforschte Welt als gläserne Kugel auf Fingerspitzen halten. Wie drüben der schwer Sinnende die Schule des Pythagoras nicht sieht, ist dieser Astrolog von dem antiken Geometer abgekehrt: Euklid mit Bramantes Wuchs und Antlitz lehrt hier die Jünglinge, von denen der Gefeiertste kein anderer ist als in vorgerückterem Alter der Knabe Alexander mit seiner von der goldenen Lysippmünze her bekannten schrägen Kopfhaltung. Der Knabe, der sich in der Disputa über Bramante beugt, mit demselben federnden Bein, geziert mit den kriegerischen Löwenstutzen gleich dem Alkibiades von droben, ist »Giulio, der junge Römer voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit, der zuviel Feuer, Leben und Ungeduld hatte, um ein vollkommener Maler zu werden« (Heinse an Gleim, Mantua 1783). Ist er es auch, der droben an Julius vorbeifliehend, am äußersten Rande sich ein letztes Mal eilend herumwendet, hinunterspähend nach den großen Gestaltern? Man hat diesen Fliehenden, dessen Kopf zwischen dem Wanderer mit dem Stabe und einem penniartigen Bärtigen in gleicher Höhe erscheint, das Ende der Philo-

sophie genannt. Hier müßte es heißen: das Ende der Schule. Unter ihm am Rande der Bildnisgruppe werden zwei Köpfe sichtbar, beide im Barett, von Vasari als Raffael und sein Lehrer Perugino bezeichnet. Die früher erwähnte Vorritzung des Raffaelkopfes zeigt, daß spätere Hände das Antlitz in derselben Weise mißbildet haben wie das des sogenannten Selbstporträts der Uffizien. Den Gefährten hält man heute ziemlich allgemein für den befreundeten Sodoma, der in derselben Zeit für Agostino Chigi seine besten Wandbilder, die Alexanderfresken der Villa Farnesina geschaffen hat. Sein Selbstporträt in einer seiner Benedikt-Fresken von Monte Oliveto gestattet, für die Wahrscheinlichkeit des Porträts der »Schule« einzutreten. Auch er hat, wie Vasari uns bekundet, das Vorbild der Schule später in Siena, dessen Luft freilich alles bald schwieriger macht, nicht aufrechthalten können. So ist auch er gleich jenem Fliehenden droben, ein Ende dieser Zeit geworden. Eine geheime Entsprechung zu Raffael und Sodoma, von welch letzterem Raffael uns mit Sokrates zu sagen scheint: »auch er hat geliebt, auch er!« findet sich in der gegenüberliegenden Ecke neben dem bekränzten Philosophen und seinem Schüler. Das weit offene, an die Säulenbasis gelehnte Buch des Philosophen hilft ein Kind stützen, das von einem strengen Alten behutsam auf dem Arm herangetragen wird. Dies den Christusknaben der letzten Florentiner Madonnen gleichende Kind durfte nicht fehlen in dieser Schule der Weisheit und es mußte von dem hegenden und ehrenden Greise auf den Armen getragen werden, wie in der Hauskapelle der Rovere auf der Scheibe des Chors von S. Maria del Popolo Simeon der Hohepriester das göttliche Kind ehrfürchtig in Empfang nimmt, nicht achtend des möglichen Spottes aller Sophisten unter den Juden und Heiden. Wir erinnern uns hier der seltsam klingenden Nachricht, daß Julius den Meister der Schule von Athen seines noch halb kindlichen Aussehens halber nicht anders denn »ragazzo«, den Knaben nannte.

Die Art des Anteils Raffaels am Werke kann nicht mehr zweifelhaft sein: für den ersten Blick ersichtlich bestimmt sein Wandel bis ins Einzelne hinein den Bildgedanken. In andern Zeiten mag dies anders sein, hier ist es so. Schiller hat etwas vom Wesen

der Raffaelschule geahnt, wenn er seine philosophischen Briefe »Raphael und Julius« betitelnd, den Freund zum Zögling sagen läßt: »Stolzer darauf, dich zu lieben, als von dir geliebt zu sein, denn das Erste hatte mich zu Raphael gemacht«. Dieser Liebenszug macht die Unzerstörbarkeit der Schule aus, die man noch preisen mag, wenn stärkere Werke gewaltigerer Künstler vor einer neuen Zeit verblassen werden. Das Geheimnis und zugleich das Gebreste der größten Werker jener Zeit konnte in nichts anderem liegen als in der ungleichsten Weise des Ringens um die Verewigung des einzigen Menschenbildes, um das allein zu ringen sich verlohnte. Mit ihrem Willen, gegen ihren Willen, das bleibt sich gleich — seine und ihre Größe tritt darin zutage, daß sie es tun mußten. In diesem Bereich gibt es in der Tat keine andere Theosophie als die des Julius in Schillers Briefen, die mit dem Wahrspruch schließt: »Nähert euch dem Gotte, den ihr meinet!«

Im August des Jahres 1511 liegt Papst Julius so schwer krank darnieder, daß an seinem Aufkommen gezweifelt wird. Die Folge davon ist die republikanische Verschwörung auf dem Kapitol. Das Papsttum scheint auch von außen her so schwer bedroht, daß Maximilian mit dem Gedanken spielen konnte, die kaiserliche und die päpstliche Würde in seiner Person zu vereinen. Im Herbst bildet sich die Heilige Liga gegen den wieder genesenden Papst, im darauffolgenden Frühjahr versagt Francesco Maria von Urbino, Guidobaldos Neffe und Nachfolger, als Gonfaloniere der Kirche in dem schon den ganzen Winter hindurch geführten Kampf gegen die Franzosen. Erst durch das Eingreifen der Schweizer vermag Julius über Gaston de Foix zu triumphieren und kehrt siegreich in das Rom zurück, das vom niederen Volk bis hinauf zum Kardinalskollegium zum Verrat an seinem Oberhaupte bereit gewesen, nun den Siegreichen jubelnd begrüßt. In dieser Zeit setzen die Arbeiten für die zweite Stanze ein, die man ihrem Hauptbilde nach die Stanze des Heliodor nennt.

Der erste Entwurf für die Wand, an der jetzt die »Messe von Bolsena« sich befindet, gibt — erhalten in einer Louvrezeichnung —

etwas von der Verfassung dieses schwersten Winters wieder: eine Vision des Johannes auf Patmos. Überm Altar der Mitte erscheint Gottvater umringt von den sieben Posaunenengeln, mit doppelt ausfahrender Gebärde hält er die Tuben der ihm zunächst Schwebenden umklammert. Ein achter Engel vor dem Altar auf Wolkenballen schreitend, flügellos, hält in der Linken ein Rauchfaß, mit der Rechten gießt er aus einer Schale Flammen erdenwärts. Dem greisen Johannes in der rechten Ecke, dem ein nackter geflügelter Knabe den Engel der Mitte zeigt, entspricht in der linken unteren Ecke der hingekniete Papst, dessen zwei Begleiter wie er zur Mitte emporschauen. Über sein Haupt hält ein junger Geistlicher die Tiara. Der Papst ist hier nicht als bärtiger Greis gezeigt, sondern als der, den wir aus Francias und Caradossos Münzen und aus Dürers Rosenkranzbild kennen, bartlos wie in der Zeit des Bolognesser Kriegszuges. Der Sinn kann nicht zweifelhaft sein: aus dem Friedensengel der Segnatura-Stanze sollte der Rächerengel werden, der, nachdem der Rauch des Rauchwerks von den Gebeten der Frommen aufgestiegen war, das Rauchfaß nahm, mit dem Feuer des Altars füllte und auf die Erde warf: »Da entstanden Donner und Stimmen, und Blitze und großes Erdbeben«. Es ist dies die Eröffnung des siebenten Siegels der Apokalypse, und Julius mochte gewünscht haben, daß der Engel »im Lieben ohne Maß und ohne Laß«, zugleich »lange Rache nährend wider Feinde« sein Engel sei. Dennoch ist dieser Entwurf nicht zur Ausführung gekommen. Was wir sehen, die Messe von Bolsena, spricht viel vom Verzicht auf jenen ersten Entwurf. Der Papst kniet jetzt in einem über den Fenstereinschnitt, der bis in die Mitte der ganzen Darstellung hinaufreicht, erhobenen Chor, zu welchem Stufen hinanführen, ihm gegenüber vor dem Altar der junge Priester, dem sich das Wunder vollzieht. Kerzenträger knien hinter dem jungen Priester mit dem kurzen Kraushaar, die Stufen hinan drängt staunendes Volk: Männer und Knaben, vor diesen in der unteren Ecke eine römische Jungfrau mit hocherhobener Hand und Antlitz, um sie her gelagert Frauen und Kinder. Auf den Stufen hinter dem Papste vier Kardinäle, als Gegenstück zu den römischen Frauen und Kindern rechts vorn in bewußt kleidsamer Tracht Offiziere und

ein Soldat der Schweizer Garde. Zu den die heilige Handlung Umrahmenden gehören vor allem auch der Mann und der Jüngling, die im Rücken des Priesters auf das Sims der den Altar umschließenden niederen Exedra gelehnt das Wunder mit Gesten bereden. Sie bilden, so müssig neugierig sie scheinen, ein Gegengewicht zu den des asymmetrischen Fenstereinschnitts wegen breiter sich entfaltenden Schweizern der rechten unteren Ecke. Von Raffael und Julius ist in diesem mit römischen und venezianischen Mitteln zu einem fesselnden Schauspiel gestalteten Fresko wenig mehr zu spüren. Der Papst, mit den Leidenszügen der überstandenen Krankheit, ist wie ein Schatten seiner selbst schon wie entrückt, doch ohne Größe, darin unähnlich dem gleichzeitigen Uffizien-Bildnis. Beherrschend im Hochchor ist der Römerjüngling, der dem venezianisch anmutenden Manne mit überdeutlicher Geste die Blutzeichen auf dem Corporale zeigt — ähnlich den untern Plan beherrschend die ihm verwandte römische Frauengestalt der linken Ecke, die gleichfalls überdeutlich bezeugt, daß sie das Wunder sieht. In einer andern Weise sich behauptend sind dann die prächtigen Walliser und Urschweizer Offiziere, an deren schön gerafften Ärmeln dieselbe stoffliche Sorgfalt aufgewendet ist wie an den staunenden, scheuenden oder gleichmütigen Charakterköpfen. Die Kunst des kurze Zeit zuvor nach Rom gekommenen Giorgione-Schülers Piombo hat hier im Verein mit Giulios wachsender Wirkung gewaltet. Aus dem noch umbrisch heiter hereinwinkendem Gewölk in den Durchblicken der »Schule«, aus dem Harmonischen in Pfeiler und Wand der bramantischen Halle — mit ihrer Süßigkeit die hell und nüchtern ist — ward hier eine schon gebrochene, verstellte Architektur, unter und über dem schattigen Bogen des Grundes trübstreifiges Blau, und wie das Weiß der Gewänder durchsichtig wird, so sind die Gesichter, bis auf die der Schweizer, weich verschattet.

Je verhaltener der Sinn der »Messe«, desto ungestümer kommen Sieg und Rache in der »Vertreibung des Heliodor« zum Durchbruch. Der Papst, thronend auf der Sedia Gestatoria, wird in das Tempelinnere getragen, um dem außerordentlichen Schauspiel beizuwohnen, wie der himmlische Reiter, hinter sich die beiden rutenschwingen-

den Gefährten anstürmt gegen den schon am Boden sich windenden Heliodor, dem sein Speer nicht mehr helfen will, so wenig seine beiden Gefährten, die mit Angst und Wut zur Waffe greifen, ihm noch helfen können. Wäre nicht das Jünglingspaar der Säulenumschlinger, die in den mittleren Chor herabschauen, wo der greise Priester im Gebete kniet, kein Mensch — auch die hinter der Sedia des Papstes vordrängenden Weiber und Kinder nicht — würde auf den Gedanken kommen, daß hier der Kirchenräuber, gesandt von dem heidnischen Statthalter, durch den göttlichen Boten gegeißelt wird. Nein viel eher denkt man an den ungleichen Kampf, den in dem berühmten Stich Marc Antons die römischen Krieger im Angesichte Roms und der Joche einer Tiberbrücke mit wehrlosen Frauen ausfechten, dessen Ziel der Knabenmord ist. Die nackte Kriegerfigur, um deretwillen der ganze Stich angelegt scheint, die als furchtbar gewandter Fechter geschildert ist, vor dessen Zugriff und Zustoß die vor ihm fliehende, doch wie gebannt ihm ins Antlitz schauende Frau fast wollüstig erbebt: dieser rasende und zugleich entzückende Fechter ist im »Heliodor« zum Reiter geworden, das aufbäumende Pferd mit der Linken zügelnd, in der nervigen Rechten St. Michaels Feldherrnstab, während hinter dem Drachenhelm des Goldgepanzerten die Chlamys in dem von ihm selbst erregten Sturmwirbel über die Schulter flattert. Heinse, der von den Auswirkungen der Renaissance in Rom zustärkst Berührte, hat auch hier das Richtige getroffen mit seiner Vermutung, der Künstler habe die Gruppe der Engel mit dem niedergeworfenen Heliodor »von feurigen römischen Buben in Zorn und Sprung abgesehen«. Diesem Reiter und seinen züchtigenden Gefährten, welchen Heliodor und Heliodors Trabanten wie verlorene Brüder gleichen, gilt die Bewunderung des Papstes und der ineinandergeschmiegten Jungfrauen, der beiden Mütter und der Kurtisane, in Dreiergruppen erregte Abwandlungen der Musen des Parnaß. Unbeschadet seiner durch keinen Wechselfall des Lebens im Grunde zu erschütternden Gelassenheit — des Papstes Ausbrüche hatten unerfahrene Zuhörer über seine Natur zu täuschen, welcher neben der großen Gesinnung der hervorragende natürliche Scharfsinn der Ligurer eignete wenn nicht ihre kühl abwägende Art —

des ungeachtet mußte dem Julius am Ende eines so geführten Lebens sein, er sähe sich selbst noch einmal in seiner Jugend. Die Erscheinung des kraftvoll Thronenden im »Heliodor« muß uns deshalb Michelangelos zerstörten Bronze-Julius von Bologna ersetzen helfen. Als Träger seiner Macht fühlen sich hier im Bilde, als in ihrem Bereich, die Künstler. So durfte es geschehen, daß zum Lebensbild wurde, was einige Jahre zuvor in dem einen Fresko der Libreria als schöner Sinn des entwerfenden Künstlers zutage getreten war: den ihnen selber nicht bekannten Sieneser Papst Äneas Silvius hatten dort auf seiner letzten Reise im Hafen von Ancona, wo er zum Kreuzzug trieb, Gehilfen und Zöglinge der Peruginer Malerschulen getragen, der Meister Perugino neben dem jungen Träger Raffael. Nur der vordere Träger rechts im »Heliodor« wird von Vasari erwähnt: Marc Anton, der Stecher jenes »Kindermords« und Verherrlicher zumeist der römischen Auswirkungen der Raffaelschule, hat sich hier hingestellt, so wie es dem früheren Dürerkopisten zustand, bis in die Bart- und Haartracht hinein dem Meister des Rosenkranzbildes angeglichen — wie jener bewußt zum Betrachter gewandt. Der Führer der Trägerschar aber, in der Tracht eines Kämmerers, selber nicht tragend sondern — wie im Sieneser Fresko der Meister Perugino — neben der Sedia des Papstes einhergehend ist hier der Urbinate. Manche würden wohl lieber des Papstes Günstling, den schönen Kämmerer Accorsio hier vermuten, ja der Witz eines Malfinken, der nicht zu Unrecht auf die kommenden mehr schrift- als bildgläubigen Zeiten rechnete, hat auf dem Blatt Papier, das zwischen Daumen und Zeigefinger von Raffaels rechter Hand, die das Barett hält, eingeklemmt ist, den Namen eines Cremonesen überliefert, den man früher fälschlich für den Sekretär des Memoriale hielt, von dem jedoch nichts weiter bekannt ist, als daß er eben auch gelebt hat. Mit dem Hofe des Julius stand er in keiner Verbindung. Ob jenes Blatt den Bestellernamen trug wie das Blatt, das Sebastiano del Piombo in seinem gleichzeitigen Bildnis des Ferry Carondelet in der Hand hält, wo er sich selbst hinter dem Franzosen gemalt hat, oder den Künstlernamen wie bei Dürers Selbstporträt im Rosenkranzbilde: die vom Norden gekommene Sitte schien nicht so glücklich an-

wendbar für den Raffael des »Heliodor« als für eine Künstlerpersönlichkeit, wie sie Dürer, aber auch wie sie Piombo, wenn schon Giorgioneschüler, darstellte. Dies um so weniger als hinter Raffael, vom rahmenden Bogen halb überschnitten und wie verschattet der Fattore hervorblickt, neben ihm als dritter Träger der neue Zögling aus Florenz, Perino del Vaga, der freilich anders als der Meister zu dem himmlischen Reiter hinüberschaut. Im vierten Träger, dem Partner des Marc Anton, haben wir Pennis jüngern Bruder zu erkennen, dem Jugend, die ihn seinerzeit fast zum Doppelgänger des jungen Raffael gemacht hatte, nicht mehr an der Stirne steht. Penni ist trotz des neuen Zöglings nicht so freudig bewegt wie damals, als er in der Vorhalle des Sposalizio-Tempels dem priesterlich gewandeten Raffael entgegentrat, in den zehn Jahren hat sich manches gewandelt und der Fattore scheint den Schwermutblick zu spüren, den der Meister hinübersendet zu dem stürmenden Reiter. Noch einer ist hier wie schon in der Disputa geehrt worden: der im Jahr der Vollendung der Heliodorstanze zu Besuch in Rom weilende Fra Bartolommeo. Der mönchische Maler aus Florenz schreitet zur linken des Papstes wenig froh dahin. Auch jene Zeit brüderlichen Beisammenseins im Kloster von S. Marco hat nicht wieder beschworen werden können, das zeigt das schwache Lukasbild (Accademia di San Luca), wo Penni als Evangelist die Madonna malt, die ihm in ähnlicher Vision erscheint wie in Bartolommeos Bernhardbild Maria auf der Wolke. Hinter Penni aber steht Raffael in Tracht und Haltung wie im »Heliodor«, über dem Werk des Helfers wachend. Es wird auch kaum ohne Bedeutung sein, wenn der eine von Heliodors Trabanten, der zu äußerst rechts am Rande nach dem Schwert greift, dem am andern Bogenrande hinter Raffael scheu sich verbergenden bärtigen Manne gleicht. Hinter den drei Jungfrauen zu Füßen des Sockels, auf welchen die Säulenumschlinger geklettert sind, im Licht des siebenarmigen Leuchters, dessen flackernder Schein sich an den rückwärts fliehenden Bogen bricht, huschen gleich einem Verschwörerpaar zwei Männer, von denen einer gewiß als der Simon vom Stamme Benjamin gedacht ist, jener bestellte Vorsteher des Tempels, dessen unrechtem Tun der Hohepriester sich wider-

setzte, worauf Simon die Glaubensgenossen an den Statthalter verriet. Eine spätere Briefstelle gehört hierher, wo Piombo, Schützling und Gewährsmann Michelangelos, diesem von den Arbeiten der Raffaelwerkstatt berichtend, ihren Meister Principe della Sinagoga, Haupt der Judenschule nennt — eine Wendung, auf die der scharf und bös beobachtende Piombo, der sich zu Raffaels Rivalen hatte machen wollen, als Bürger der Heimatstadt des Shylock besonders stolz gewesen sein mag. Michelangelo ist, wenn schon sein Groll nie nachließ, auf derlei schlimme Späße selten eingegangen. Er hat sich kein Spiel aus einem Geschehen machen können, das ihm den Riß des eigenen Lebens offen tat. Auch die Künstler der Raffaelschule haben in der Zeit Michelangelo nicht so zu sehen vermocht, wie der schlaue, bequeme Venezianer ihn haben wollte. Das zeigt schon die »Übergabe der Dekretalen« in der ersten Stanze, wo in Gegenwart der großen Kardinäle der Künstler vor dem Papste kniet, von ihm sein Gesetz empfangend. Das zeigt in der Stanze des Heliodor mehr als ein Deckenbild: ob Abrahams Opfer, Noahs Dank für einen Erben, Jakobs Traum, der brennende Dornbusch, immer ist er es, der mit dem Gott um seine Sendung ringt.

Gab die »Messe von Bolsena« den Papst als schon fast Entrückten, die »Vertreibung des Heliodor« als den bis zuletzt Siegreichen, kraft des Cäsarengeistes, den seine Genueser Landsleute ihm nachrühmten, ein wahrer Statthalter und würdiger Nachfahr des Apostelfürsten, wie er durch das frühe Bronzebildwerk in St. Peter noch heute herrscht, so gibt das letzte Juliusbild, Petri Befreiung, seine letzte Reise. Unbeschadet des malerischen Aufwandes in diesem dreigeteilten Fresko mit dem dreifachen Schein von Mond, Fackeln und Glanz der Aura vollzieht sich hier das Wecken und Hinausgeleiten des Apostels durch seinen Engel in einer Weise, die an die Engelführer im Jüngsten Gericht und an Heiligenpredellen von Angelicos Altären denken läßt. Doch ist es in der »Befreiung Petri« eine mehr jenseitige Wendung und schier ein Gegenbild der nächtlichen Entführungen Giorgiones, wie hinter dem schweren Gitter, als dem Kerker seines Leibes, der Engel sich niederbeugend den in Ketten liegenden dumpf Träu-

menden leise anrührt, neben dem einen der an die Wand gelehnten Krieger hinausweisend durch die aufspringende Kerkertür. Wie er dann nochmals vor dem Kerker erscheint über den Stufen, wo andere Wächter im Schlafe lagern, während sie drüben zu viert vom leichten Klirren gelöster Ketten auffahren, da ist Petrus nicht mehr grimmig, er ist ohne Schwere und vom Glanz des Engels, den er ertragen kann, verklärt. Der Engel ist nicht mehr geflügelt wie noch im Kerker, nur an dem Glanz, der um ihn ist, verrät sich sein Beruf und an dem Griff der Hand, welche die Hand des staunenden Greises faßt, der sich lenken läßt wie ein Tobiasknabe seiner selbst sicher weil geführt von seinem göttlichen Gesellen. Die Wächter weckt kein Glanz des Engels, nicht den römisch behelmten Jüngling auf den Stufen unter ihm und nicht dessen Gefährten, der Waffen im Arm über den Schild gebückt schwer schläft. Nur drüben sind sie wach, den einen blendet schon die rußende Flamme der Fackel — im halben Mond steht ungewiß und trübe der nächtliche Hügel — die Vorderen hören Lärm und sind doch so verwirrt, daß sie nicht handeln können.

Vom vierten Fresko der Heliodor-Stanze, für Leo X. ausgeführt, gibt ein Entwurf zu Oxford die ursprüngliche, für Julius geplante Fassung: der Rückzug Attilas vollzieht sich beim Nahen des von Priestern getragenen Papstes, über ihm in Lüften Peter und Paul, vor deren Wink die leonardisch gruppierten Rosse des Hunnenheeres scheuen. Zuvorderst neben der päpstlichen Sedia schreitet ein Kind vor dem zwei Männer am Wegrand knien.

Als Julius im Februar 1513 auf den Tod lag, feierten die Römer den glänzendsten Karneval seiner zehnjährigen Herrschaft. Auf einem Wagen erhob sich gekrönt von einem Bild des Papstes die gigantische Steineiche der Rovere, mit der Inschrift: Julius II. dem Befreier Italiens und Tilger des Schismas. Auf andern Wagen verkörperten Frauen die unterworfenen Städte, über einem Tempel der delphische Apollo von silbernem Bogen Goldpfeile sendend. Ein Reiterzug von zweihundert Knaben, Sprossen der erlauchtesten Geschlechter Roms, und keiner älter als sechzehn Jahre — ähnlich wie Phidias ihn gesehen haben mag — beschloß die Prozession. Zwei Wochen später starb der Papst. Raffael hatte in diesen

letzten Wochen begonnen, auf Wunsch der Isabella von Mantua das Bildnis ihres Sohnes Federigo zu malen mit reichem Kopfputz und in einer Rüstung, die von der Markgräfin zu diesem Zwecke ihrem Agenten nach Rom geschickt war. Zwei Tage vor Julius' Tode muß Grossino der Isabella melden, daß Raffael ihm das Kostüm des Knaben wieder zugestellt hätte mit dem Bescheid, auf das Bildnis würde kaum mehr zu rechnen sein, da ihm der Sinn nicht danach stände.

In der »Schule von Athen« ist der besondere Schutz sichtbar geworden, der die Freiheit und einzige Leichtigkeit jenes Augenblicks erst ermöglichte. Das Bild dieses fördernden Schutzes lebt noch so stark bis heut, daß ein Kardinal die feierliche Ansprache an Zöglinge seines Landes beschließen konnte: »Wie einst Papst Julius dem jungen Raffael segnend die Hände auflegte, so legen wir Bischöfe euch im Geiste jetzt die Hände auf und segnen euch«. In »Petri Befreiung« aber, wie vorher schon in der Disputa, offenbart sich der nicht geringere Schutz, der dem gewaltigen Statthalter durch Raffael zuteil ward. Es beginnt nun für Raffael jene hohe Trauer, nicht mehr die Umwelt mit der ihm eingeborenen Kraft tränken zu können, anders und unvergleichbar der Qual und sternlosen Sehnsucht des noch in solcher Nähe einsam gebliebenen Michelangelo.

VIII. DAS RAFFAELBILD IN ROM

IM Krönungsjahre Leos X. trifft sein Bruder Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours, zu längerem Aufenthalt in Rom ein. In Giulianos Gefolge befindet sich Leonardo da Vinci, begleitet von zwei Schülern, Melzi und Salai. Am 1. Dezember 1513 ist Leonardo im Vatikan einquartiert. Von größeren Arbeiten während Leonardos dreijährigem Aufenthalt in Rom ist nichts bekannt. Er hat Vermessungen gemacht, kleine mechanische Scherze, er hat, bis es ihm auf eine Anzeige hin vom Papst untersagt wurde, Leichen seziert. Von Malereien dieser Zeit ist nichts erhalten, zu einem eigentlichen Auftrage des Papstes, dem vor Leonardos Experimentieren bange war, kam es nicht, doch ist überliefert, daß er ein Madonnenbild gemalt habe und einen jugendlichen Christus.

Michelangelo arbeitet an Sockelfiguren und an dem Moses des Julius-Grabes, die Figur des im Rücken gefesselten Sklaven sieht schon 1513 der Meister Signorelli in Michelangelos Werkstatt. Der sogenannte »Sterbende Sklave« und der Moses sind bis 1516, in welchem Jahre Michelangelo gleich Leonardo Rom endgültig verließ, entstanden. Die wichtigste Arbeit der Raffaelwerkstatt in dieser Zeit sind die Kartons zu den Teppichen, die Leo zur Zier der Wände unter den Wandfresken der Sixtinischen Kapelle fertigen ließ.

Aufgabe für die Teppiche war — nach Michelangelos Decke mit der Erschaffung der Welt und dem Leben der ersten Menschen, nach den frühern Wandbildern mit Geschichten der Stifter des Alten und Neuen Bundes — Christi letzte Botschaft an die Jünger und die ersten Wirkungen der wichtigsten Folger zu zeigen. Die Umrahmungen, nicht auf den Kartons nur noch an der vatikanischen Teppichreihe selber erhalten, schildern predellengleich Vorgänge aus dem Leben des Paulus und aus dem Leben des Kardinals Giovanni de' Medici, bevor er als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg. Zum ersten Mal nennt hier Vasari einen starken Anteil

Pennis — in einer Zeit, da anders geartete Arbeiten, wie der »Triumph der Galatea« für Chigi, die Fresken der Borgo-Stanze, das Badezimmer für Bibbiena im Zeichen des Giulio geschaffen worden sind. Die beiden Christuskartons mit dem »wunderbaren Fischzug« und der »Schlüsselübergabe« sind gemäß dem Sinn der Berufung und des Abschieds am meisten landschaftlich gehalten. Petri Fischfang spielt sich zwischen einem Vogelzug in Lüften und den prachtvollen Kranichen ab, die am Strande vor den Booten auf ihre Weise bewegt erscheinen. Das Gestaltenhafte der Bootsinsassen zu mindern, trägt auch die malerische Spiegelung im Wasser bei, und so geht das Dankgebet des vor Christus im vorderen Boote knieenden Petrus ein wenig über in das von Getier und Gewächs und Menschenschwarm des jenseitigen Ufers erfüllte Treiben des Tages. Anders in der Schlüsselübergabe: da steht in kargem Gelände und groß aufgerichtet wie in Masaccios »Zinsgroschen« die erste Gemeinde in Gestalt von zehn Aposteln, zu welchen noch der vor ihnen kniende Petrus mit den Schlüsseln kommt, als geschlossener Körper der Dienenden dem einen Herrn gegenüber, der nur halb umhüllt von seinem Mantel mit den lebendigen Flammen in doppelter Gebärde auf den ersten Statthalter weist und auf die zu Lenkenden, hier als grasende Herde kenntlich gemacht. Daß diese Schlüsselübergabe entstehen mußte, trotzdem sie in dem Raum, für den sie bestimmt war, die Wiederholung des stärksten Wandbildes, das die ältere Künstlergeneration dort zustande brachte, bedeutet, hat seinen Grund weniger in dem gegebenen Auftrag als in dem Zwang, das Notwendige der neuen Zeit zu zeigen. In dem starken und klaren Repräsentationsbild, das Perugino geschaffen, breiten sich die Apostel zu seiten der im Gleichgewicht stehenden beiden Hauptfiguren aus, begleitet von zuschauenden Bürgern, unter denen Perugino sich mit am gewichtigsten dargestellt hat. Raffael stand im gleichen Alter vor der gleichen Aufgabe, die völlig anders zu lösen war, weil es sich in diesem Augenblick nicht um ein mehr oder weniger selbständiges Anpacken handeln konnte, um eine Frage des sonst oft geübten, völlig freien Schaltens mit Erfindungen und Techniken anderer, sondern um das Zeigen von Lebensvorgängen innerhalb

einer selbst erfahrenen Gemeinschaft. Weil der Vorwurf zu einer bestimmten Zahl zwang, die der Zahl der in dieser Gemeinschaft Verbundenen oder ihr bis zu einem gewissen Grade Verhafteten nicht entsprach, hat es in der vorderen und in der hintersten Apostelgruppe Wiederholungen gegeben. Sie vermögen den Lebensgrund, auf dem die Darstellung ruht, nicht zu schwächen. Einer, der in der Freskenreihe der ersten Stanze von Bedeutung gewesen ist, fehlt hier. Es ist Bramante, der ein Jahr nach Julius' Tode, im Frühling 1514, starb.

Alle übrigen Teppichentwürfe beziehen ihren Vorwurf aus der Apostelgeschichte, zumal aus der Geschichte des Wirkens desjenigen Apostels, der nicht eigentlich zu den Jüngern Christi gehört hat, des Paulus. Auch hier wie in der ersten Stanze wird zurückgegriffen auf die Zeit, da er selbst einer der eiferndsten Verfolger war. Der in der »Steinigung des Stephanus« zuvorderst die schweren Feldsteine Aufhebende scheint jener Saulus zu sein, durch dessen Toben das Blut des jungen Diakonen floß — und ihm auf eigentümliche Weise verbündet jener höhnische Hetzer, der auf der Gegenseite die abgelegten Mäntel der steinigenden Jünglinge bewacht. Auch Pauli Bekehrung wird geschildert, wie er mit ausgestreckten Armen dem Heliodor verwandt vom Pferde gestürzt daliegt, die Jünglinge hinter ihm vermögen kaum das fliehende Roß zu bändigen. Laut schreiend stürzt ein junger Speerträger — den Gefährten des Heliodor-Reiters gleichend und offensichtlich der liebste Waffenknecht des Saulus — auf den vom göttlichen Strahl Getroffenen zu, dem es von oben in die Ohren tönt: warum verfolgst du mich? Anders wird er gezeigt, wie er, der mächtige Heidenapostel, über Tempelstufen in Athen den letzten der griechischen Philosophen predigt. Hinter ihnen steht abgewandt das Standbild des Ares, die Stufen hinan aber, wo Paulus mit hocherhobenen Händen beschwörend spricht, drängt ein Paar, durch seine Rednergabe, durch die Sprache seiner Lehre für ihn gewonnen. Und wieder anders, minder überzeugt von der Wirkung seines Auftretens, erscheint er im Opfer zu Lystra. Hier wollen ihm, der mit seinem Gefährten Barnabas hinter sich standbildartig auf einem Piedestal steht, die Bürger der kleinasiatischen Provinzstadt,

deren Schutzgott Hermes ist, als einem neuen Götterboten opfern: wie beim Opfer Kains und Abels an der Sixtinischen Decke werden Stier und Schaf herangeführt, und über den beiden Opferknaben am Altare, von denen der blonde die Doppelflöte spielt, der dunkle das heilige Kästchen hütet, holt der Schlächter zum tödlichen Schlag aus. Noch ist Barnabas siegesgewiß in seiner Nische über die Köpfe der Andrängenden hinwegschauend, Paulus aber im selben Rhythmus wie der Apostel auf dem Piedestal der »Schule von Athen« wendet sich ab, zerreißt sein Oberkleid im jähen Wissen, daß er da nicht stehen darf und so sich nicht darf ehren lassen. Die Straßenflucht entlang, wo in Nischen antike Statuen stehen, die sich erschrocken den neuen Gott zeigen, in den rückwärtigen Muschelnischen schon nichts mehr steht, gleitet der Blick dorthin, wo auf hohem Sockel frei gegen helle Luft sich hebend das Standbild des Knaben Hermes schön und sicher thront, im Flügelhelm mit dem geflügelten Schlangenstabe, der noch zu grünen scheint, göttlich nackt und jugendlich herrscherhaft, doch mild vorschauend zu dem andern Boten, der in brennender Scham die Gewalt jenes Bildes an sich erfährt. Diese seine untrügliche Lauterkeit bewährt Paulus in andern Darstellungen, so dort, wo er vor dem Richterstuhl des Prokonsuls den falschen Propheten entlarvt, den Zauberer Elymas, der durch des Apostels Wahrheitswort geblendet wird, indess er zu triumphieren dachte. Als unerbittlich Strafender begegnet er mit andern dem Ananias, der betört durch ein gieriges Weib zwar nicht wie Heliodor kostbare Tempelschätze aus den Schreinen einer schon verfallenen Kirche raubt, der aber in den Augen der Gemeinde, von welcher aus ein neues Reich begründet werden soll, Schlimmeres begeht, wenn er den Brüdern einen Teil von seinem Gut, das heißt ein Teil seiner besten Kraft, entzieht und sagt, er gebe das Ganze. Für solche Haltung: zügellos und treu, kann in dieser Gemeinde kein Raum sein, und so wird das Tun des Ananias mit dem Tod geahndet, einer Strafe von ähnlicher Strenge wie sie dem Marsyas widerfuhr, der mit den Flöten der Göttin eine andere Musik gemacht hatte als die gesollte. Ein letztes Bild zeigt Paulus im Kerker zu Philippi. Unter dem Kerkerbau bis zur Brust in der Erde steckend

ein Gigant, der mit dem Stemmen seiner Arme das Erdbeben bewirken wird, das den Apostel befreit.

Den Schlüssel zum Verständnis der Teppichreihe liefert indess erst die Heilung des Lahmen, ein Wunder, das der Apostelgeschichte zufolge an der Schönen Pforte des Tempels Johannes und Petrus gemeinsam bewirkten im Namen Jesus von Nazareth und in Wiederholung des Wunders, das Jesus tat am Teich Bethesda. Daß ursprünglich die Heilung jenes Menschen, der achtunddreißig Jahre krank gelegen, durch Christus geplant war, dafür spricht mancherlei. Alle Vorbilder, die diesem Hauptstück der Teppichfolge für seine endgültige Fassung haben zinsen müssen, handeln vom Leben Christi. War für die Disputa Cavallinis Jüngstes Gericht in der Gesamtordnung maßgebend, so rückt das Bild der »Heilung« einem noch älteren Denkmal nahe. Auf einem Sarkophag des Lateranmuseums, damals freilich noch nicht bekannt, thront zwischen Säulen, die übersponnen sind von Ranken eines Weinstocks, nach welchen Kinder haschen, Christus als Jüngling, zu seinen Füßen Uranos, zu seiner Seite im engsten Bezirk zwei jugendliche Apostel, während links und rechts von weiteren Säulen gefaßt, ältere bärtige Apostel sich verehrend nahen, um das Gesetz des Meisters zu empfangen. Eine solche Darstellung zwischen Säulen, die vom Geheimnis des Weinstocks künden, mag die Anregung gegeben haben zu der Ordnung der malerisch in die Tiefe gestaffelten Säulen, welche den Raum der »Heilung« gliedernd einen mittlern heiligen Bezirk schaffen. Der Lahme, der zu Füßen des Johannes kauert, stammt aus einer Verhöhnung Christi in Dürers kleiner Holzschnittpassion. Dort hält er dem Christ als räudiger Bettler ein Dornenzepter vor und packt zugleich den Saum seines Mantels, als wollte er im nächsten Augenblick aufstehen und von der höhnischen Huldigung übergehen zur schamlosen Entblößung des trauernd Dasitzenden. Wie Petrus, der in der »Heilung« dem Lahmen aufhilft, und wie der Mann mit dem Krückstock an der Säule ihm gegenüber zu der Mittelfigur des Johannes stehen, das mahnt noch einmal an ein Dürerwerk: an den in Venedig 1506 entstandenen Christus unter den Schriftgelehrten, von welchem früher die Rede war. Eine dritte Christusdarstellung, die

damit in Zusammenhang stehen mag, stammt von Piero della Francesca, der sie für die Sakristei des Doms von Urbino gemalt hat: im Hintergrunde der gegeißelte Christus an der Säule, zuvorderst aber groß dastehend Federigos Bruder Odd' Antonio als Jüngling zwischen den schlechten Ratgebern, die ihn verrieten und mit ihm in das von ihnen geplante Verderben gestürzt wurden.

Daß schließlich die Heilung durch Petrus und Johannes gewählt worden ist, mochte aus einer Eingebung erfolgt sein, welche die letzte Begegnung der drei großen Florentiner mit Raffael verursacht hatte. Denn seit der Begegnung in Florenz war der Dritte in diesem Kreise nicht zu umgehen, der unbekannte dritte Florentiner, den seine Grabschrift den großen Helfer, den ein späterer Mund den guten Helfer nannte. Das Haupt nach ihrem Neigen geneigt steht er als der geheime Wisser hinter der herrschenden mittleren Gestalt, doch so, daß er ihr wie schützend zur Seite tritt und zwischen sie und den hinter der Säule vorspähenden Alten mit dem Krückstock jeden Augenblick sich zu stellen bereit ist. Diesen Alten, dem die Nähe des Wunderwirkenden den Forscherblick dessen, der betastet um zu glauben, nicht nehmen kann, versucht ein nackter Knabe jenseits der Säule rückwärts zu reißen. Er soll ihm den Anblick nicht verdecken, denn wie einst im Tempel zu Jerusalem schreien die Kinder: Hosianna dem Sohne Davids! Deshalb wird auch in jenem äußeren Bezirk, wo es hell ist und nicht das Licht des Tages mit dem Schein der Ampeln kämpft, der Knabe mit dem Taubenpaar am Stecken von seiner schönen Mutter herangeführt, deshalb liegt drüben im Tempelinnern einer edlen Frau der Säugling im Arm, weil das Lob zugerichtet ist »aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge«. Dem Petrus aber, dem großen Werkverrichter, der in der Mitte als der eine der Beiden das Wunder wirkt, ist im rechten Flügel, auftauchend zwischen den Säulen wie der Mann mit dem Krückstock, ein jüngeres Ebenbild gegeben, das wie er die Linke erhebt unschlüssig, ob dem von Angesicht Geschauten zu trauen sei. In diesem gegürteten Mann mit vorn gespaltener Helmkappe haben wir — im Karton, der dieser Betrachtung zugrunde liegt — ein getreues Abbild des etwa vierzigjährigen Michelangelo, dessen Bild-

nis aus der Florentiner Zeit wir vermißten. Die Apostelgeschichte berichtet von der Heilung nur eines Lahmen, hier jedoch kniet, auf einen Stock gestützt, ein wüster Geselle vor Michelangelo und der Frau mit dem Säugling, von dem es ungewiß erscheint, ob er geheilt werde. Die Fratze dieses Lahmen ist uns früher schon begegnet: auf der rechten Seite im »Antichrist« zu Orvieto. Wie sein eigener ruheloser Schatten schaut Michelangelo noch ein zweites mal zwischen der zweiten und dritten Säule auf die Mitte zu, diesmal barhaupt den Finger an der Lippe mit dem wilden und zugleich verzehrenden Blick des gejagten Ebers. Sein Gegenstück zwischen den Säulen des linken Flügels, die sich aufs Freie öffnen, bildet ein langbärtiger Mann, der wie der vordringend Neugierige mit dem Krückstock nach der Mitte sieht, in Begleitung einer Frau vom Frauentyp des Leonardo. Worauf sie alle schauen, die Außenstehenden und der in den innersten Bezirk hineindrängende »Übersichtige, dem ein Auge fehlt«, ist nicht allein das gewirkte Wunder, nicht allein die Mitte bildende Gestalt des Folgers des Herrn, an der noch einmal alle Johannes- und Engelbilder der Frühzeit mitgewirkt zu haben scheinen: es ist mehr noch das für die Wisser größere Wunder, wie der Starke und der Schöne unter demselben Zeichen wandelnd und wirkend, doppelt stark und einzig schön werden. Dem Petrus, der den Herrn dreimal verleugnet hatte und dreimal zu seiner Qual hernach gefragt wurde: Liebst du mich? wird das Schlüsselamt verliehen mit dem Bedeuten: Weide meine Lämmer, weide meine Schafe! und nachdem der Herr ihm seinen späteren Martertod angedeutet, spricht er zu ihm: Folge mir nach! »Petrus aber wandte sich um und sah den Jünger, welchen Jesus lieb hatte, nachfolgen, denselben, welcher auch beim Abendmahl an seiner Brust gelegen und gesagt hatte: Herr, wer ists, der dich verraten wird? Da nun Petrus diesen sah, sprach er zu Jesu: Herr, was soll aber dieser? Jesus sprach zu ihm: Ich will, daß er so bleibe, bis ich komme, was geht es dich an? Du, folge mir! Daher ging diese Rede unter die Brüder aus, daß jener Jünger nicht sterbe. Jesus aber sprach nicht zu ihm: Er wird nicht sterben, sondern: Ich will, daß er so bleibe, bis ich komme, was geht es dich an? Dieser ist der Jünger,

welcher hiervon Zeugnis gibt, und dieses geschrieben hat: und wir wissen, daß sein Zeugnis wahr ist«. Damit schließt das Evangelium des Johannes und dies ists, was den Grund zu der endgültigen Fassung der Heilung gegeben hat unter dem schöpferischen Zwang von Lebensvorgängen, wie sie die letzte Begegnung birgt.

Auch hier bei dieser römischen Folge ist wie bei Signorellis umbrischem Zyklus von Orvieto der Ahnen zu gedenken, die Hausgöttern gleich dem Werke schützend zur Seite standen. Wie dort hat die Nähe eines Freskenwerks Angelicos, dessen Weg auch über Orvieto nach Rom führte, wo er sein Letztes schuf und wo er starb, die Schaffenden gestärkt. Nicht nur einzelne Figuren, nein ganze Bildgruppen aus Angelicos Nikolauskapelle nahe den Stanzen sind in die Sprache der römischen Raffaelschule übersetzt in ähnlichem Sinn verwertet worden. Für die »Heilung« war namentlich wichtig die Almosenverteilung des Stephanus und seine Weihung durch Petrus, dem Johannes zur Seite steht. Erst hier wirkt auch das Bildgut Masaccios und seines Helfers Masolino sichtbar ein. Aus dem »Petrus als Almosenspender« in S. Maria del Carmine zu Florenz ist die Wirkung des Bettlers erneuert worden, der sich vor Johannes, dem neben Petrus Dahinwandelnden, anbetend in den Staub wirft, ja die Helferfigur Masolinos scheint von Penni in dem schwarzen Mann zwischen Petrus und Johannes wiedererkannt zu sein: so hat er diesen frühen Florentiner, der sein Schicksal in mehr als einer Hinsicht teilte, noch am Rande der Mittelgruppe der »Heilung« als inbrünstigen Seher zeigen wollen. An die Ausrufung des Ambrosius in den Fresken von S. Clemente zu Rom mahnt der Knabe, für den der heidnische Präfekt einen heiligen Bischof bedeutet, denn durch diesen Knabenruf ist er dazu geworden. Angelicos Wirkung aber geht noch über das Gesagte hinaus. Den Mut Pennis sich als den Dritten der großen Florentiner neben Raffael zu zeigen, erklären wir uns aus dem, was vor ihm in Orvieto, in seinem »Chor der Propheten«, Angelico getan hat: neben den jugendlichen Daniel, der dort die Spitze hält, hat sich, niederblickend wie er, das starke Kinn durch den Propheten-bart verhüllt, der mönchische Maler selbst dargestellt. Bis auf

den Turban, der die Stirn umwindet, hat Penni das Vorbild Angelicos befolgt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kartons und Teppiche, so wie sie sich uns darbieten — die Teppiche noch vergröbert durch die Tätigkeit der vlämischen Weber und zumal in der »Heilung« störend umgesetzt in den Gegensinn — mit Leben nicht mehr ganz gefüllt werden konnten: die Dichtheit des Kreises zur Zeit der ersten Stanzen hatte nachgelassen, drum sind die Spannungen nicht so bewältigt und gestaltet worden. Das erklärt, weshalb in der »Heilung« etwa fast bekenntnismäßig eine Scheidung sich vollzieht zwischen Werkern und ihren Geschöpfen. In den Seitenflügeln der »Heilung« werden so, bis auf die farbige Haltung unterschieden, in den drei Frauenfiguren die Werkstattzeichen der drei Florentiner gegeben und obendrein die Werker selbst bildnismäßig gezeigt. Vasari hat um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts den Michelangelo der »Heilung« (den eine alte Nachzeichnung in Weimar gesondert festhält) wohl gekannt: in seiner »Huldigung der Kardinäle vor Paul III.« in der Cancelleria zu Rom bringt er an ähnlicher Stelle neben der gewundenen Säule das Bildnis des damals Siebzigjährigen, und später noch, in seiner »Ernennung von Kardinälen durch Papst Leo« im Signorenpalast zeigt er gar Michelangelo und Leonardo entsprechend ihrer Stellung in der »Heilung« als Porträts zu seiten Lorenzo und Giuliano de' Medicis, nur daß die Schlangensäule neben Michelangelo nicht Rebblatt und Traube, sondern Eichblatt und Eichel umwinden. In den Paulusgeschichten der Teppiche gibt es, weil das Leben sich nicht mehr voll in die Darstellung ergießen konnte, schon Füllfiguren und Oratorisches, Vorboten von Poussins frostigem Pathos. Keiner hat stärker wie Goethe, der schon als Jüngling in Straßburg die Teppiche verehrt, sie in Rom dann als vollendeter Mann bewundernd ergründet hat, empfunden, was es hier hieß, Raffaels Jünglingschaft in die ältere Stufe überzuführen: »Denn wir ahnen die furchtbaren Bedingungen, unter welchen allein sich selbst das entschiedenste Naturell zum Letztmöglichen des Gelingens erheben kann«.

Durch den Tod des Julius hatte auch Michelangelo seinen größ-

ten Herrn verloren, noch ehe er daran gehen konnte, nur eine der vierzig Figuren zu arbeiten, aus welchen sich das Grabmal des Papstes aufbauen sollte. Michelangelo war vier Jahre hindurch gegen seinen Willen Maler gewesen, um gleichzeitig mit der Entstehung der ersten Raffaelstanze das einzige große Werk zu schaffen, das er wirklich vollendet hat. Er darf nun wieder als Bildhauer an die Arbeit gehen, freilich an einen schon eingeschränkten Denkmalsauftrag. Zwei Sockelfiguren für den Unterbau und eine der doppelt lebensgroßen Figuren des Obergeschosses hat er in diesen Jahren ausgeführt. Vasari nennt die sogenannten Sklaven des Sockels die unterworfenen Provinzen, Condivi, der Schüler Michelangelos, in seiner vom Meister genehmigten Vita, nennt sie die durch den Tod des Beschützers gelähmten freien Künste. Sie sollten im Unterbau die Nischen flankieren, in welchen Gruppen des Siegs gedacht waren, von denen nur eine — zehn Jahre später in Florenz — zustande kam. Die unvollendet gebliebenen vier Sockelfiguren, die ebenfalls in der späteren Florentiner Zeit entstanden sind, fügen an bildnerischen Gedanken zu den beiden Sklaven im Louvre nichts Neues hinzu, ja sie scheinen über das Motiv des Matthäus der ersten Florentiner Zeit kaum hinauszugehen.

Die von Condivi so genannte Tragödie des Grabmals hat ihren Grund nicht so sehr, wie man immer wieder hören muß, in der Ballade des äußeren Lebens. Die stärksten Hemmungen, die der Vollendung des Werkes in einer auch nur annähernd dem ersten Plan gemäßen Weise im Wege standen, ruhen im ursprünglichen Bildsinn dieses Planes. Papst Julius konnte nicht verherrlicht werden, indem man das Schöne Leben in Gestalt von Männern und Jünglingen fesselte und zum Sockel machte für die doppelt lebensgroße Ausbreitung der großen alten Männer, der Moses- und Paulusgestalten, die den Sarkophag des Papstes bewachen sollten, der ein Starker war für alle. Das vollendete Bild einer Verdrehung der für Papst Julius gültigen Lebensgesetze bietet — und das ist die eigentliche Tragödie — jene endgültige Fassung des Wandgrabes, wie es in S. Pietro in Vincoli zu sehen ist: ein Denkmal des zürnenden Moses, über welchem von Sims zu Sims springend, der Sar-

kophag mit der kümmerlich aufgestützten Liegefigur des Papstes angebracht ist, von einer Madonna überhöht. Nicht umsonst läßt Vasari die Hebräer in Scharen zu diesem Grabmal wallen, denn so, flankiert von Rahel und Lea, verkörpert der Moses, ein gewaltiger Kerkermeister, die furchterweckende Statthalterschaft des Gottes, der ein zorniger Gott ist. Lösen wir die beiden Sklaven von diesem Denkmal, dem sie nicht einzufügen waren, so finden wir in ihnen bildnerisch verkörpert, was Michelangelo in der Juliuszeit, die zugleich die stärkste römische Raffaelzeit gewesen ist, zutiefst beschäftigen mußte: das Verhältnis Raffaels zu dem ihm gläubig Dienenden. Michelangelo hat später noch den Fattore in Beziehung gesetzt zu dem römischen Zögling, in dem »Sieg« der Florentiner Akademie. Hier ist es, in dem gefesselten Sklaven, das für Michelangelo unmöglich zu Denkende, wovor er sich in Gedichten stöhnend wehrt: sich nicht selbst zu gehören, sich in einen Dienst aus innerem Zwang zu begeben, das Glück zu erfahren »der hehren Lust und hehren Fron«. Das will, wenn auch im Rücken gefesselt, Rücken und Knie gespannt durch eine unsichtbare Last, der gläubige Emporblick dieses Kopfes mit den tief in der Stirne wurzelnden Haaren des Barbaren, so wie der ungeschlachte kräftige Körper ein Barbarenkörper scheint. Das ist der selbe in unbegrenztem Vertrauen Aufblickende wie in der Grisaille der ersten Stanze der zu Alexander aufblickende Krieger, den der jugendliche Heros in des Achilleus offenen Sarkophag die Ilias hineinlegen heißt. Beim Anblick des Sterbenden Sklaven, den viele den Schlafenden nennen, in seiner doppelten Verbannung des Louvre, wird dennoch etwas wie Genugtuung rege, daß durch all die Wechselfälle, denen er ausgesetzt gewesen, der Gefährte ihn nicht verlassen hat, denn dieser ists, der ihn heute noch zu schützen scheint, und wäre es durch den inbrünstigen Ruf aus dem einunddreißigsten Gesang des Paradiso:

O schau herab auf unsere wilde welle!

Solch eine Welle scheint sich hinter den aneinandergeschmiegten Beinen des fast wie schwebend dargestellten Schlafenden emporzuwerfen und dort, wo die Schaumkrone zu glitzern pflegt, mündet die Woge in ein Affengesicht. Es war früher davon die

Rede, daß Michelangelo, der Bildner, in einer und derselben Figur eine Vermählung vornahm des Bildenden selbst mit seinem Wunschbilde. Dies liegt hier nicht in gleicher Weise vor wie etwa in dem David. Dennoch scheint noch etwas von der Erregung der Umfangenen in dem früher gemalten Tondo und in der Sintflut der Sixtina nachzuzittern. Das Gefühl des Getragenseins, besonders stark sich äußernd, wenn man dies Standbild mit irgendeinem antiken vergleicht, trügt nicht. Der Jüngling der Sintflut, der von dem starken Mann umfangen, zum letzten Fleck festen Landes, als wär er schlafend durch die Flut getragen wird, hat zuerst geschaffen werden müssen, damit dieses Bildwerk möglich wurde. Auch hier wie bei dem David gibt es ein antikes Vorbild: Menelaos mit der Leiche des gefallenen Patroklos, wo der hinsinkende Jüngling von dem kraftvollen Krieger getragen wird. Michelangelo ist es gelungen, dieses Sinken eines herrlichen Leibes als einzelne Standfigur faßbar zu machen, die jedoch nicht wie die Antiken plastisch umgriffen wird, sondern ihr Leben zieht aus dem bisher nie bildnerisch in solcher Weise erfaßten Atmen und Schwellen der sichtbaren Flächen. Ein Wehen geht durch dieses Bild: wie sich die Beine vermählen in leichter schauernder Berührung, so greift die rechte Hand zur atmenden Brust, die linke von oben herab ins dichte Haar des zur Schulter zärtlich sich neigenden Hauptes. An diesem blühend atmenden Leib gibt es keine Wucherungen so wenig wie gewollte Härten oder Üppigkeiten. Das frühe Bild des Bacchus hat sich hier sichtbar vollendet. Es ist der im Schönsten seiner Bildung, in seinem letzten Adel sterbende Folger von Michelangelos erstem Dionysos, und der nun nicht mehr satyrhafte, schon mehr kalibanmäßige Ampelos läßt noch in der niedersten Fratze sein Gefühl der Ohnmacht erkennen, das sagt: »Wie schön mein Meister ist . .« Das sinkende Haupt herrlicher Rundheit und edler Strenge herrscht auch im Fall und strahlt sein Edles noch über die heimlichsten Formen dieses Leibes.

Der Schöpfer des Sterbenden Sklaven ist nicht nur vom Fattore so groß gesehen worden, wie die »Heilung« zeigt. Im Raffaellager hat schon 1512 ein Ferrarese, Garofalo, der nach einem Ausdruck Vasaris in Rom vom Meister zum Schüler wurde, den

Kampf um die Herrschaft in die Form griechischer Mythologie gekleidet — vielleicht anspielend auf Michelangelos trotzigen Plan, aus den Marmorbrüchen der apuanischen Alpen einen Riesen — Herr der ligurischen Küste und Wahrzeichen der Meerfahrer — erstehen zu lassen. In seinem Bild »Athene und Poseidon« (Dresden) sitzt vor einer Meeresbucht mit Hafenstadt und Akropolis Poseidon auf einem roh behauenen Stein. Zum Zeichen seiner Meeresherrschaft den Fuß auf einen Delphin gesetzt, in der Rechten den Dreizack, so schaut er, nackt wie die Sklaven der Sixtinischen Decke, zu der neben ihm stehenden Athene empor, deren Speer das Aussehen eines übergroßen Pfeiles hat. Die raffaelisch gehaltene Athene deutet mit der Linken über das Haupt des emporschauenden Meerbeherrschers hinweg, ohne ihn anzusehen. Der Künstler deutet an, daß der Kampf um das attische Land und die es beherrschende Burg entschieden ist zugunsten Athenes, die dem noch grollenden Meergott ein Bündnis anzutragen scheint.

Hat sich in Michelangelos Sterbendem Sklaven bildnerisch erfüllt, was Benedetto da Majano in seinem letzten Lebensjahre mit dem Marmor-Sebastian erstrebt, der paduanische Bronzebildner in seiner Statuette in männlich bestimmteren Formen angebahnt hatte, so ist uns die letzte Wirkung Raffaels auf Leonardo nur mittelbar überliefert. Gehen wir darüber hinweg, daß Leonardos Leda, deren Spuren auch im Malerwerk dieser römischen Jahre festzustellen sind, Michelangelo, der sie gesehen haben muß, zu einer bildnerischen Erwiderung zwang, so bleibt für unsere Untersuchung das Wichtigste Marco d'Oggionos »Christus als Welterlöser« in der Galerie Borghese. Dieser seltsame Jugendliche Christ mit der Stirn und dem Mund des Mannes und dem dunkel umrieften Auge eines kranken Knaben gibt den Eindruck wieder, den Leonardo von dem Raffael der römischen Zeit der Nachwelt übermittelt. Wenn schon sein eigener jugendlicher Christus dieser Jahre nicht erhalten ist — Marco d'Oggionos Bild, das ins zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts eingereiht wird, klärt uns über das Verlorene auf. Oggionos sonst bekannte Werke verbürgen, daß diesem älteren und durchaus ergebenen Schüler Leonardos die Erfindung des Bildes nicht gehört. Was hier hineingebildet worden ist in diesen

knabenhaften Spender des Lebens, über den die Qualen des Mannes hinweggegangen sind und Lebenszüge mit Schatten des Todes kämpfen, das scheint sich in der spätern Malerei nur einmal ähnlich zu wiederholen: wenn Rembrandt, wie die holländische Überlieferung will, im Todesjahre seiner Mutter, im Jahre der Geburt des Sohnes Titus in dem Knaben der »Nachtwache« mit dem Hahn am Gürtel sich selber als Kind gezeigt hat. Um den genannten Vorgang faßbar zu machen, ist es nötig, noch einmal des Abendmahls Erwähnung zu tun, worin Leonardo auf die ihm eigene Weise — zwanzig Jahre vor der »Heilung« — die Nähe von Petrus und Johannes hat sehen lassen wollen. Es ist nicht Masaccios und nicht Melozzos Art, das bezeugen die Fresken der Carmine und das Pfingstbild in Loreto, und ist nicht Pennis Art: die stehen alle drei dem Evangelium und dem Schönen Leben näher. Wir hatten gezeigt, daß bei Leonardo Johannes in eine Verschwörergruppe hineingerissen nicht der treueste Diener seines Herrn erschien, sondern mehr wie die Tochter Helcias von den beiden Alten belauert. An den übrigen Jüngern offenbart sich dieser ungeheuerste Kunstverstand, der die »Charaktere« belauscht hat und in Gruppen die Erregung kombiniert. Im Überwiegen der äußeren Gebärde vor dem inneren Zueinander — dies letztere gibt Angelico und Penni ihre stärksten malerischen Gruppen — drückt sich schon ganz die Sprache der Moderne aus, wo nicht mehr der Körper als Ganzes von sich aussagt, sondern die Geste und die Maske an seine Stelle treten. Der Grieche, so gut wie Giotto und Angelico, würde dieses Gastmahl satyrhaft oder ruchlos gefunden haben und ohne Bändigung durch eine herrschende Mitte. Nicht umsonst waren hier die Teile vor dem Ganzen, die Glieder vor dem Haupte da, das sie lenkte und ihren Aufruhr bändigte. Die Mitte wurde zuletzt hinzuersonnen, wenn sie überhaupt von dem Meister je hingemalt worden ist, denn das Werk war in der Zeit der »Heilung« bereits dem langsamen Zerfall anheimgegeben, und manches spricht dafür, daß spätere Überarbeiter bestimmte wichtige Veränderungen vorgenommen haben. Wie dem auch sei: die Weisheit dieses Abendmahls schien schon zur Zeit der »Heilung« nicht mehr zu frommen, den Großen nicht, die ein neues Menschenbild zu wirken hatten, doch auch den

Kleinern nicht, die an dem Kleide der Gottheit wirkten. Dies kann Leonardo angesichts der Teppichfolge, deren Kartons er gesehen haben mag, nicht verborgen geblieben sein, und trauen wir nicht dem kranken Knaben, der uns eine Erwiderung scheint auf das in der ersten Stanze und in der Teppichfolge Gesehene, so malt deutlicher die Lage zur Zeit der »Heilung« ein kleines Bild von einem unbekannten Sienesen (Berlin). Da ist, bestaunt vom Faun in der Nische, von der Frau in der Tür des Tempels, das Wunder der Heilung, sichtbarer vollzogen durch Dasein und Gebet des Johannes, der einem Standbild gleich, die Mitte hält ohne den Lahmen zu beachten, aber auch unteilhaft der Handlung des Petrus. Dieser hilft dem Lahmen auf und sieht zugleich herumgewandt an dem betend aufschauenden Johannes vorbei zu einer Gruppe von drei Figuren: ein als Zauberer gekleideter Mann mit spitzem Turban und seidig wehendem Bart, ein vornehmes Abbild des Zauberers Elymas der Teppichfolge, begleitet offenen Mundes und bösen Blicks mit doppelt abwehrender Geste das nicht zu leugnende Geschehnis. Seine Gefährten sind ein modisch aufgestutzter Blonder mit herausfordernd eingestemmtem Arm, hämisch der Mitte zugewandt, während der andere Dunkle die Hand am Kinn hinter dem Haupt des Meisters zu der Mitte schauend, sich seinen und unsern Blicken entzieht.

Eine Unzahl von Randbemerkungen im Stecherwerk Marc Antons und seiner Schüler, kleine Blätter, heut als Allegorien und undeutbare Fabeln aufgeführt, gelten gleicherweise Vorgängen dieser Zeit. Ähnlich den Sklaven der attischen Töpferwerkstätten zur Wiedergabe des Edelsten wie des Niedersten fähig und bereit, haben sie nicht nur das kostbare Gut der großen Wand- und Tafelmalerei auf dem Wege des Druckes verbreitet, sie haben mit gleichem Eifer Monströses und Geheimes, von untrer Stufe aus gesehen, übermittelt. Werden wir ihnen gram sein oder sie als unwissentliche Werkzeuge dankbar anerkennen? So wenig wir missen möchten, daß fern von dem großen Geschehen, in der Zeit der »Heilung« und des Sterbenden Sklaven, Dürer seinen Stahlstich »Der Verzweifelnde« ersonnen hat, den man genauer »Michelangelo unter seinen Statuen« nennen würde, mit dem Phantom des toten Feindes Bramante neben sich,

so wenig bedauern wir etwa Agostino Venezianos Leonardo-Karikatur »Der Alte im Laufgitter«. Sie erscheint billig als Erwiderung leonardischer Dante-Karikaturen: wie der Zauberer gebückt und beengt das Laufgitter, auf dessen Brüstung ein Stundenglas steht, vor sich hinschiebt, über dem Kopf, dessen Zauberhut mehr einer Narrenkappe gleicht, ein wehendes Schriftband mit der Aufschrift: ANCHORA INPARO, noch lerne ich. Nachdenklicher stimmt Battista Francos späterer Stich der »Heilung«, wo hinter den nun kahlen Säulen, die die Mittelszene einfassen, statt des Tempelinnern mit den Ampeln, baumloses Gebirge in breiter Lagerung sich dehnt, mahnend an die braunblaue Ferne hinter Christi Haupt im Abendmahle Leonardos, und wenn in dem Flügel, wo die Knaben springen, ganz am Rande eine Basis hingesetzt ist mit fast bis zur Wurzel gebrochenem Säulenstumpf.

Der äußere Beleg für Raffaels überragende Stellung in dieser Zeit wird von manchen in dem Amt erblickt werden, in das ihn, einem letzten Wunsche Bramantes folgend, Papst Leo am 1. August 1514 eingesetzt hat. Der 1500 als Siebzehnjähriger in den Registern von Città di Castello aufgeführte Magister Raffael, dem damals der Fattore seines verstorbenen Vaters zur Seite stand, wird einunddreißigjährig, mit dem greisen Fra Giocondo als Helfer, zum Magister von St. Peter ernannt. Ein halbes Jahr zuvor war auch der alte Rivale Bramantes, Giuliano da San Gallo angestellt worden, gewiß nicht ohne Mitwissen und Billigung Bramantes selbst, der damals, wenn auch durch Gicht von der Arbeit abgehalten, noch lebte. Der Anteil Raffaels an dem von ihm eingereichten neuen Plan und Modell von St. Peter, auf Grund deren er durch ein von Bembo verfaßtes Breve des Papstes zum Architekten von St. Peter ernannt wurde, wird niemals festzustellen sein. Die tiefgreifende Umgestaltung des Bramanteplanes in dem nur bei Serlio und dort ungenau überlieferten Raffaelplan spricht nicht dafür, daß Raffael selbst der Ausführende gewesen ist. Da von seiner Hand kein Bauriß irgendwelcher Art erhalten ist, müssen wir uns mit der Tatsache abfinden, daß der dem Raffaelplan bei Serlio am nächsten stehende Plan von St. Peter sich in einem Heft von Architekturzeichnungen des Giuliano da San Gallo findet.

Giuliano, der mit Bramante gleichaltrige Florentiner, bereits seit den siebziger Jahren für Papst Julius — damals noch Kardinal — tätig und schon in der Zeit Pauls II. für St. Peter und den vatikanischen Palast arbeitend, hat seit 1506 zusehen müssen, wie Bramante alles beherrscht, ja den Papst zur Billigung seines Zentralbaus zu bestimmen vermag. Trotz Michelangelos späterem Wiedereintreten für den ursprünglichen Plan des ersten Architekten hat das Schicksal es gewollt, daß St. Peter die herkömmliche Form des Langhauses mit dem lateinischen, nicht dem griechischen Kreuz, erhielt. Und dieser erste Plan eines Langhauses — nach dem Bramante-Plan mit dem zentralen Kuppelbau — trägt Raffaels Namen. Uns beschäftigt hier vorerst mehr der Umstand, daß ein Vierteljahr vor Bramantes Tod sein sich abseits haltender Rivale San Gallo bestellt wird und zusagt, als Gehilfe des Magister Raffael und seines achtzigjährigen mönchischen Mitarbeiters Fra Giocondo Bramantes Erbschaft anzutreten. In einer Art von zweiter Jugend, nicht mehr der strahlenden von einst, wiederholt sich so der Vorgang, daß alte erfahrene Männer, ja Greise helfend und dienend zur Seite stehen dem, der selbst, wie die Zeitgenossen uns bezeugen, das erste Beispiel des Helfens gab. In anderer Hinsicht noch beschäftigt der Vorgang, in der Zeit, da die Kartons zu den Teppichen, da die Galatea und die Cäcilie entstehen: wie stark greift in der Werkstatt der Meister selber tätig ein? Timoteo Viti, der urbinatische Malerfreund, ist gleich Fra Bartolommeo in dem ereignisreichen Jahre 1514 zu Besuch in Rom, wo er im Wettbewerb der Freunde an den Propheten und Sibyllen in S. Maria della Pace tätigen Anteil nimmt. Uns wichtiger als seine gut gemeinten Propheten der Pacekirche ist auch jetzt wieder sein Auftreten als Porträtist des verehrten Raffael. Stolz auf die neue Würde seines Landsmannes zeigt er ihn uns mit behutsam nachgehendem Kreidestift auf einer Zeichnung (Hamburger Kunsthalle), wie der junge Baumeister des gewaltigsten Tempels der Christenheit sich, in die Dom-Opera eingetreten, eine Weile niederläßt. So wie von jungen Baumeistern französischer Kathedralen überliefert wird, sie wären selten, um die Mittagszeit, beim Bauplatz erschienen und hätten, ohne den Handschuh auszuziehen,

den Blick eine Weile über dem Werkplatz und über den Steinmetzen ruhen lassen, um dann mit einigen Gesten Anweisungen zu geben und sich wieder zu entfernen — OPERANTUR ALIQUI SOLO VERBO —, so hat Raffael sein Barett und den weiten Mantel, der seinen Leib umhüllt, nicht abgelegt, als er auf dem Schemel vor dem Architektentisch sich niederließ, auf dessen von Böcken getragener Platte der Plan liegt, dem seine Aufmerksamkeit gilt. Die Zeichnung lebt von dem niederblickenden Auge und der deutenden, nicht zeichnenden Hand des jungen Baumeisters, der sich von nun an mehr verhüllt, da seine äußeren Würden zugenommen, die durchdringende Kraft seiner Gegenwart aber nicht mehr dieselbe ist.

Es hieße eine für die Folgezeit wichtige Seite von Raffaels Wirkung verschweigen, wollten wir der Tatsache aus dem Wege gehen, daß in dieser nämlichen Zeit, im Gegenstoß gegen das immer schwerer zu zügelnde Wesen des nun schon völlig zum Jüngling herangewachsenen römischen Zöglings Giulio, der Bereich des schwelgerisch Triebhaften in unvergänglichen Bildern geadelt wird. Die Galatea der Villa Farnesina feiert die klaren sinnlichen Freuden, indem auf ganz raffaelische Weise das Treiben der Großen um die schöne Nymphe herum, die schön ist, weil sie in der Ferne den Geliebten sieht, umrahmt wird von dem unbändigen Spiel der nackten Kinder im Wasser und in Lüften. Sie läßt er, ihre Fünferschar, als Treibende und Lenkende der Lust, der Menschenlust am schönen Menschenleib erscheinen. Sie begabt er mit »dem Gelüst im Auge, dem Spiel in den Gliedern«, jener unschuldigen »lascivia« noch kräftig tierhafter Jugend, die Vasari an raffaelischen Kindern bewundert. Es verschlägt nicht viel, in der Galatea die geläuterte Erwiderung auf Leonardos Leda, in dem »Knaben Lenker«, der vor ihrem Muschelboot dem einen Delphin in die Zügel greift, ein heidnisches Bruderkind des Knaben auf dem Schoße der Bridgewater-Madonna zu erblicken, angesichts des Ereignisses, daß der Atem dieses unverwüstlich gesunden Werks Arnold Böcklin im Besten seines Werks noch einmal hat beleben dürfen.

Von welcher Art etwa der Schöne zu denken ist, dem wir das

Wunder der Galatea verdanken, ist nicht einwandfrei festzustellen. Er wird dort sichtbar gemacht worden sein, wo er an seinem Platze war, etwa auf den verlorenen Fresken bacchischer Art, die 1513 in Bramantes Korridor zwischen Vatikan und Belvedere gemalt wurden, von welchen Marc Antons und seiner Schüler bacchische und priapische Stiche, wenn überhaupt, gewiß nur lückenhaft und getrübt Kunde geben. Ein reinerer Nachklang findet sich in einem Bacchusbild von Garofalo (Dresden), ein Menschenalter später nach einer Raffaelzeichnung gemalt. Es hat uns Ersatz zu bieten für den Triumph des indischen Bacchus, den Alfons von Ferrara 1513 bei Raffael bestellt und nie erhalten hat. In Garofalos Bild, das durchgehend Züge aus der Zeit der Galatea, der Pace-Fresken und der Teppichkartons aufweist, steht in dem Pantherwagen, der vor der Imposanz der Elefanten und Kamele fast verschwindet, von keinem angeschaut als von dem einen Goldreif über seinem Haupte haltenden Engel, Dionysos noch einmal göttlich nackt, die Hand lässig herabhangend über die Brüstung der Biga, zu dem goldenen Schimmer auf Scheitel und Locken die seltsam dunklen Augen unter den Brauenbögen gesenkt. Für das Schwelgerische und Duldende zugleich in dem reifen Erblühen dieses Leibes gibt es in der Malerei der Zeit ein Gegenstück: der giorgionische Sebastian auf Bellinis Madonna mit Heiligen (Louvre). In der Plastik: der Sterbende Sklave des Michelangelo. Angesichts dieses Jünglings und seiner ihn kaum erahnenden Gefährtin meinen wir, dem Sinn der fast verworren gestammelten Stelle in Nietzsches Ecce homo näher zu kommen, wo er mit eins zu wissen glaubt, was das Leiden des Gottes und was Ariadne gewesen sei.

In ganz ähnlicher Weise wie Tizian das Geheimnis des Giorgione nicht eigentümlicher fassen zu können geglaubt hat als in dem Bilde, das man gemeinhin Himmlische und Irdische Liebe nennt, vollzieht sich zur selben Zeit die raffaelische Wirkung in der berühmten »Cäcilie« zu Bologna. Entsprechend dem gewaltigeren Schicksal Raffaels des Urbinaten konnte sich der Inhalt nicht erschöpfen in einer Gegenüberstellung der beiden Frauen, welche in jeder Zeit nahe dem Einzigen sind, mögen sie nun Maria

und Magdalena, oder wie hier Cäcilie und Magdalena oder wie in der Raffael-Legende Maria und Margareta heißen. Keine dieser Frauen darf sich rühmen, das bessere Teil des Meisters empfangen zu haben, und so ist es hier: die ewige Römerin mit der Salbenbüchse und die fromme Beterin zum himmlischen Bräutigam sind gleich stark seine Geschöpfe, da ihm die Gabe verliehen ist, beide gleich stark zu bewirken. Der Bewirker soll nicht sichtbar sein, so hat im Gegensatz zu der mehr verratenden Fassung des Marc Anton-Stichs das Bild den Johannes hinter der Cäcilie in eine fast schulmäßige Verbindung gebracht mit dem Augustin zu ihrer rechten. Das Tor aber zu den drei Frommen des hinteren Planes bildet die frei uns anschauende Römerin mit dem Salbgefäß und der Paulus mit Schwert und Schriftstück, der in seinem roten Mantel, im Bedrohlichen von Nacken, Schultern und starkem Kraushaar schier einem edlen Henker gliche, wäre nicht diese Paulusgestalt der Disputa gemildert durch ein ruhig tiefes Sinnen. Das ist das Werk, das dem Francia der Sage nach den tödlichen Schreck einflößte, womit den Unbereiten der Glanz der Gottheit schlägt.

IX. DAS ENDE

MAN ist neuerdings übereingekommen, den Anteil Raffaels an der dritten, der Leo-Stanze, karg zu bemessen. Man tut nicht unrecht daran. Die Last äußerer Ehren und Ämter steht in dieser Zeit in keinem Verhältnis zu der Möglichkeit des Meisters, das einsetzende Getümmel auch nur zu ordnen, geschweige denn nach seinem Willen, das heißt hier durch seine Gegenwart zu lenken. Dem entspricht das Bild der Gestalt, so wie es uns der kostbare Stich Marc Antons überliefert hat: noch verhüllter als in der Zeichnung Vitis nach dem Magister von St. Peter erscheint Raffael in der Malerwerkstatt, auf einer Bank sich niederlassend, hinter welcher auf dem Podest rechts die leere Bildtafel, links Palette und Farbennäpfe stehen. Das Antlitz unterm gescheitelten, immer noch gelockten Haar, das sein Barett wie eine Aura krönt, ist schmaler geworden, die Augen blicken dunkel in der Richtung des Beschauers, aber durch ihn hindurch in unmeßbare Fernen. Das Löwenmäßige des Ausdrucks, auffallend schon im Johannes der »Heilung«, hat sich noch verstärkt und steht seltsam zu der völligen Vermantelung des Körpers, in welche beide Hände einbezogen sind. Dieser Stich, von dem behauptet wird, Raffael hätte ihn verworfen und die Platte vernichten lassen, mag beigetragen haben zu dem Volksglauben vom Raffael, der auch ohne Hände ein großer Maler geworden wäre.

Die »Seeschlacht von Ostia« zeigt, während draußen vor dem Kastell auf den Schiffen gekämpft wird, deren eines in Flammen aufgeht, vorn auf schmalem Saume die Ausbootung meuternder Gefangener in einem Stil des Kampfes, der an den Verkehr von Galeerensträflingen mit ihren Wärtern erinnert. Die Mittelfigur eines ausfallenden Kriegers in prächtigem Helmbusch soll die Szene veredeln, er ist den Reliefs der Trajanssäule entnommen, wie denn überhaupt in dieser Zeit entgegen der bisherigen Übung Vorbilder der spätantiken Kunst herhalten müssen, ohne in die Darstellung aufzugehen. Entblößt von ihren dekorativen Zutaten ist sie bestimmt durch den wechselnden Kampf eines Jünglings mit einem Manne, in drei Gruppen vorgeführt bis auf die letzte, wo

der Jüngling im Schuppenpanzer, das Schwert in der Rechten, den im Rücken gefesselten Mann in die Knie gezwungen hat, ihm nach der Gepflogenheit von Kentaurenkämpfen wild ins Haupthaar greift und den so Geduckten dem Papste vorführt, der in die linke Ecke auf ein Postament gedrängt von einigen Kriegern und Kardinälen umgeben, angstvoll die Hände zum Himmel streckt. Für diese wie für jede der folgenden Freskendarstellungen gibt es einen adligen Vorgang in den früheren Stanzen, hier bei dieser Papstgruppe wäre an die »Verleihung der Dekretalen« zu denken. — Der »Seeschlacht« antwortet der »Brand des Borgo«, nach dem die Stanze benannt ist. Der Tempel ist von einem Brand bedroht, der von der Vorstadt ausgeht. Von der Benediktionsloggia aus sucht der Papst das Übergreifen des Feuers auf das Heiligtum zu beschwören. Die Mitte vorn hält zwischen schreienden und irrenden Frauen und laufenden Kindern ein Knabe, den seine Mutter St. Peter zugewandt hinknien und beten läßt: so steht im »Kindermord« neben der schreiend vorspringenden mittleren Frau ein Knabe abgewandt dem Geschehen und schaut mit erhobener Rechten tiberaufwärts zu der Bogenbrücke. Der Brand des Borgo ist ein Palastbrand, der von den wichtigsten Insassen in seiner Tragweite kaum erkannt scheint. Die römische Krugträgerin zur rechten ist mehr bedacht auf ihre schöne Silhouette, ja der nackte Jüngling, der sich links an der brennenden Mauer hinunterläßt, hat übrig Zeit, die Wirkung seiner turnerischen Leistung auf den Zuschauer zu studieren. Nicht anders wirkt die Gruppe von Jüngling, Mann und Knabe nebenan, die man des Vorwurfs halber »Flucht des Äneas« genannt hat. Der üppige Knabe bewundert aufrichtig die Kraft, mit welcher der Jüngling den Greis fast spielend davonträgt. Uns ist die Gruppe als spielerische Umdrehung der Gruppe in der Sintflut der Sixtina bedeutsam, an die Sixtina erinnert auch die sibyllenhafte Alte am Rand, die von allen hier allein zu wissen scheint, um was es geht. Dieser drohende Brand des Tempels, als römisches Schauspiel genossen, erscheint gleichzeitig oder wenig früher im Hintergrunde der Schlüsselübergabe über dem Apostel, der mit dunkel wirrem Haar durch sein Rückwärtsschauen die Cäsur schafft.

Eine andere Luft, fast französische Hofluft, liegt über der Krönung Karls des Großen, die hinausläuft auf eine Krönung Franz I. durch Papst Leo. Fast als Lästerung wirkt die vordere Gruppe der Träger, die während des Krönungsaktes Geschirr und einen umgestülpten Tisch heranschleppen, sie mahnt an die gleichzeitig entstandene Kreuztragung, Lo Spasimo di Sicilia. Dem wüsten Andrängen der Träger entspricht auf der andern Seite eine öde Doppelreihung sitzender Bischöfe, deren Aufmerksamkeit durch den Einbruch des Gesindes stark in Anspruch genommen wird. Das Echteste ist jenseits der Krönung hinter dem Altar zu finden in dem Ritterpaar von Fahnenhaltern, die zwischen den schweren Leuchtern hindurch auf die Handlung blicken, und in der Dreiergruppe auf der Sängerkanzel über ihnen, deren Mittelfigur, der römische Giulio, seine geistlichen Pflichten vergißt, um gierig nach dem Gekrönten Ausschau zu halten. Seine Verkleidung in das weiße Chorhemd unterstreicht noch seine unverhüllte Geste, der gegenüber Penni und Perino, der florentinische Zögling, hinter dem Altar wie Kreuzzugsritter wirken. Ein Wunderkind moderner Art ist der kleine Ippolito de' Medici, der neugierig umschauend als dralles Bübchen die Königskrone Franz I. die Stufen hinanträgt.

Wem aber gilt die Krone, die im »Reinigungseid Leos III. vor Karl dem Großen« dem letzten Bild dieser Stanze, das alterslose Wesen in Händen hält, das einsam neben dem schattenwerfend ragenden Kruzifix an der Rückwand links hinterm Altar steht? Priesterlich ist seine Gewandung und kommen aus den weit fallenden Ärmeln die Hände zum Vorschein, welche die Fürstenkrone halten. Es blickt zu dem schwörenden Papst vor, der die Züge Leos X. trägt. Neben dem Papst der bartlose Kahlkopf sollte Kaiser Karl sein, woran niemand recht glauben kann. Auch den Vasari muß der Kronenträger dieses letzten Fresko verwirrt haben, denn ihm gilt es als die Weihung Franz I. Die Schweizer an den Stufen des Altars, an die Messe von Bolsena erinnernd, ohne die Haltung und Dichtigkeit der früher Dargestellten zu erreichen, wollen uns auch nicht weiter helfen. Zwischen dem Kronenträger und dem Papst spielt, unerklärbar durch den Vorwurf, vernehmbar nur den zunächst Betroffenen, in anderer Erscheinungsform, was in der

Messe von Bolsena zwischen dem zweifelnden Priester und dem blutbefleckten Corporale spielte. Von nun an wird schärfer, ja mit der echtesten Leidenschaft, deren die Nächststehenden, Freund oder Feind, fähig waren, der Kampf ausgetragen um das letzte Sinnbild des Römischen Raffael.

Die einzelnen Handlungen dieses Kampfes sind, so zeitlich bedingt sie erscheinen, zu nicht nur bestaunten, sondern bis in die jüngste Zeit von Anhängern aller abendländischen Bekenntnisse verehrten Kultbildern geworden. Die erste Reihe führt von der Sixtinischen Madonna über die Transfiguration zum auferstandenen Christ Michelangelos in S. Maria sopra Minerva, die zweite lokal bleibende Reihe von Piombos »Geißelung« in S. Pietro in Montorio zu Giulios ihr erwidernder »Geißelung« in der Sakristei von S. Prassede zu Rom und seiner und Pennis letzter gemeinsamer Arbeit, der Steinigung des Stephanus (Genua).

Zum letzten Male äußert sich am Eingang der erstgenannten Reihe die raffaelische Wirkung im Madonnenbilde, diesmal nicht in der auf der Erde weilenden Jungfrau, sondern in der Jungfrau als himmlischer Erscheinung. Man hat den Zusammenhang der Frau mit dem Schleier im Palazzo Pitti mit der Sixtinischen Madonna betont, und hier wird deutlicher als bei den Madonnen der Florentiner Zeit die Wandlung, die sich vollziehen muß, damit eine Römerin von der Art der verschleierten Frau im Pitti zur Raffaelmadonna werde. Seit diese Frau, die Bild- und Schriftquellen wahrscheinlich machen als Geliebte des Giulio und Mitbewohnerin des von Bramante erbauten Raffaelpalastes, in einer Lünette der ersten Stanze als »Mäßigung« erschienen ist, mit den Zäumen in Händen, nach der die giulische Fortitudo der Gegenseite blickt, hat ihr Bild sich mannigfach geändert. Ihre nobelste und reifste Fassung als Bildnis hat sie in der verschleierten Frau erfahren, deren raffaelische Geste eindringlicher zum Bewußtsein kommt, wenn man sie mit der ähnlich dasitzenden sogenannten Fornarina im Palazzo Barberini vergleicht. Sebastiano del Piombo, der die venezianische Sitte der vom Maler verherrlichten Geliebten nach Rom verpflanzt, hat in seiner sogenannten Dorothea, der jungen Römerin des Berliner Museums, eine dritte Fassung beige-

steuert. Allen gemeinsam ist die kräftige, fast bäuerlich anmutende Form, das aus dem unzerstörbaren Schlage der Sabinerinnen herstammende Modell, das in der Donna Velata fast zu einer Priesterin geadelt wird und wär es eine Priesterin der Venus. In der Fornarina ist es dann unverhüllt die allem gewachsene römische Hure, die alle Zeiten zu überdauern scheint. Sebastianos junge Römerin zeigt denselben Typus ins Damenhafte gemildert, aber zugleich büßt mit dem vornehmeren Sichgeben das urkräftige Wesen seine zeitlose Geltung ein, es stellt sich der private Bildnischarakter heraus, der kennzeichnend wird für das moderne Porträt schlechthin. In dieser Folge zeigt sich das früher schon sichtbar gewordene Gesetz, daß die über die einzelne Person hinaus geltende Bedeutung der Frau abhängt von dem Grade ihres Erfülltseins von einem männlichen Vorbild, das sie ins Höhere bannt. Wie stark zum Beispiel noch auf den römischen Piombo das giorgionische Vorbild gewirkt hat, erhellt aus dem berühmten Frauenbildnis (Pitti), das wegen seiner großen Haltung im neunzehnten Jahrhundert als Raffaels Geliebte galt, von ihm selbst gemalt, während der Frauentypus, obwohl römischen Ursprungs, dermaßen bestimmt ist vom Bilde Giorgiones, daß man dies Bildnis früher unbedenklich diesem zuschrieb. Das edelste giorgionische Frauenbildnis indess (Galerie Sciarra, Rom) konnte nur von einem edleren Schüler Giorgiones gemalt werden, als Piombo war, dessen Geste auch der Frau gegenüber die Liebesszene aus dem Giorgionekreis (Casa Buonarotti) unzweideutig wiedergibt. Diese Geste, ins Römische übersetzt, hat zu der vielbesprochenen Armbandgeschichte der Fornarina geführt. Sie hat auch zu dem Atelierscherz geführt, dem wir das sogenannte Jünglingsporträt der Sammlung Czartoryski (Krakau) verdanken, wo auf nicht weniger unziemliche Weise als durch das die Raffaelsignatur tragende Armband der Fornarina die Nähe zu dem Meister durch eine Jünglingsverkleidung mit Barett und gebranntem wallenden Haar bekundet werden soll — eine Aufmachung, der später van Dyck unfehlbar verfallen mußte.

So weit ist ausgeholt worden, um die Ruhe zu schaffen, die angesichts der Sixtinischen Madonna ziemt. Vasari erzählt, daß eine frühere römische Madonna Raffaels, die im Laufe des Jahr-

hunderts nach Loreto kam und dann verschollen ist, gleichzeitig mit dem Bildnis des Papstes Julius in Santa Maria del Popolo an hohen Festtagen gezeigt wurde. Etwas von diesem selten zu Zeigenden haftet der Sixtinischen Madonna an: die zu ihrer Seite gemalten Vorhänge erwecken die Vorstellung einer möglichen Verhüllung. Dem Kopf nach ein Geschwister des Johannes auf Marc Antons Stich der »Cäcilie« hat die Madonna nicht den innigen Verein mit dem Kinde wie etwa die Granduca im Pitti, obschon sie es enger umschließt. Das macht das Standbildhafte ihrer Erscheinung in Verbindung mit dem geraden Hinausschauen des ungesenkten Kopfes. Auch ist das Kind, der »kleine König von Rom« wie man es genannt hat, in seltsamem Widerspruch zu seiner lässig bequemen Haltung seherisch erfüllt von der Sorge um sein kommendes Reich. Der heilige Bischof tief unter ihm, mit den etwas erweichten doch unzweideutig erkennbaren Zügen des letzten Julius emporblickend zu ihm, dessen künftiger Hirte er sich weiß, zeigt hinaus auf die Gemeinde, die heilige Barbara aber gegenüber auf Wolken kniend, ein in Demut stolzes Bild der Römerin, wendet sich abwärts zur geliebten Erde. Das Engelpaar unter der Madonna auf dem Sims aufgestützt, bekundet nicht weniger deutlich als der Engelknabe unter der Madonna von Foligno, als der Knabe mit der Fackel — Mitte der Pace-Sibyllen — daß die Hoffnung dieser Zeit sich einer neuen Jugend zuwendet, die dem Schutz des gegenwärtigen Geschlechts empfohlen wird. Man hat sich nicht ohne Grund gewundert, daß dies wichtigste Madonnenbild der römischen Zeit für die Schwarzen Mönche einer lombardischen Provinzstadt an der Nordgrenze des Kirchenstaats und nicht für eine Kirche Roms gemalt worden sei. Man darf sich auch wundern, wenn Raffael — bald darauf Baumeister von St. Peter, Kämmerer des Papstes, dem die Kardinalswürde zugedacht ist, Oberarchitekt aller vatikanischen Bauten und Aufseher der Altertümer — zugleich mit dem betagten Fattore seines Vaters in die Bruderschaft Corpus Domini zu Urbino eintritt.

Raffael, dem Maler und Architekten, gesellt sich in dieser Zeit der Sixtinischen Madonna Raffael der Bildhauer, insofern er die Arbeiten des jungen Lorenzetto, der in die Hausgemeinde mit auf-

genommen wird, »durch sein Urteil unterstützt« (Vasari). Es entsteht für die Chigikapelle, deren Kuppelmosaiken mit dem Gottvater, um den die Sternbilder kreisen, Raffaels Werkstatt entwirft, das Marmorbild des »Jonas« (sein Gegenstück »Elias« erst später, und nicht mehr teilhaftig des Raffaelischen). Jonas, aus seiner Bergheimat von Gott nach Ninive gesendet, der Weltstadt im assyrischen Reiche, um ihr den Untergang zu verkünden, erscheint hier in jugendlicher Bildung, das gesenkte Haupt bestimmt durch Antinousköpfe. Das seltsame Bildwerk eines Kindes, von dem Delphin der es unwissentlich zu Tod verwundete, sorglich durch die Flut getragen, geht in derselben Zeit aus der Bildhauerwerkstatt hervor.

Während Raffaels Zeichner bis nach Griechenland vordringen, um gewisse ihm wichtige Kunstwerke mit dem Stift festzuhalten, Raffael den greisen ravennatischen Humanisten Marco Fabio Calvo in sein Haus aufnimmt, damit er ihm den Vitruv übersetze, Papst Leos Protonotar Calcagnini über Raffaels Tätigkeit als Erneuerer des alten Rom an den Basler Jakob Ziegler schreibt: der Papst und die Römer sähen ihn als ein göttliches Wesen, gesandt, Rom in seiner Majestät wiederherzustellen — während in Chigis Loggia die hellenistische Geschichte von Amor und Psyche, in den vatikanischen Loggien die Bibel Raffaels gemalt wird, entsteht das Werk, das den letzten Stand vor Raffaels Tode bezeichnet: die Transfiguration. Kardinal Giulio Medici, der spätere Clemens VII. hat sie bestellt gleichzeitig mit Piombos »Erweckung des Lazarus«. Alfonso d'Este, der auf den vor Jahren in Auftrag gegebenen »Triumph des indischen Bacchus« wartet, schreibt dringlicher nach Rom und wird von seinem Agenten Paulucci vertröstet, doch verschweigt dieser nicht Raffaels hinhaltendes Verfahren. Der Herzog braust auf und will sich von einem Maler nicht weiter so behandeln lassen, Paulucci rechtfertigt mit dem Hinweis auf eine Schwermut, wie sie Männer von solcher Vollkommenheit anzugehen pflege, die Raffael gegenüber so lang geübte Milde. Raffael hat ihn verschiedene Male nicht vorgelassen, als es ihm endlich gelingt empfangen zu werden, sieht Paulucci das der Vollendung entgegengehende Bild der Verklärung und berichtet hiervon bewundernd an den Herzog.

Scheint in dem Seitenflügel der »Heilung« der Knabe zu rufen: Hosianna dem Sohne Davids, so ist der Schrei des besessenen Knaben im Unterreich der Transfiguration anderer Art. Der Christ, der die drei nächsten Jünger auf den hohen Berg der Heimat geführt hat, pflegt nicht — wie es sonst meist die Bilder der »Verklärung« den Evangelien gemäß schildern — auf dem Gipfel selbst Zwiesprach mit den ihm erschienenen frühen Verkündigern Moses und Elias, sondern er entschwebt auf einer von seinem Glanz erhellten Wolke, begleitet von den auffahrenden Wächtern des Alten Bundes. Sein Auge ist nicht mehr der Welt oder gar einem zu Heilenden zugewandt, er richtet sich empor zu Höhen, die wir nicht mehr sehen. Seine Hand ist nicht segnend oder beschwörend Lebenden zugewandt, die Arme sind ausgebreitet dem Vater entgegen, doch fast mit einer solchen Gebärde des Verlangens und Empfangens zugleich, daß Vasari sich versucht gefühlt hat, in ihm vereinigt Wesen und Göttlichkeit der Dreieinigen zu erblicken. Die Jünger auf dem Berge erfahren hier nicht das Glück, den Christ mit seinen Verkündern unter sich wandeln zu sehen, ihr Erwachen vor dem Glanz, den sie kaum ertragen können — der nur ihre Gewänder und ihre Stirnen streift, so ducken sie sich und schützen sich davor — ihr Erwachen gibt ihnen die schreckliche Gewißheit, daß der Herr diese Erde verlassen hat. Zwei Diakone, seitlich unter Wipfeln in Anbetung kniend, nehmen das Geschehen arglos hin, weil sie nicht wissen, worum es geht. Wenn die nächsten Jünger derart erschrecken müssen, als träfe die Schuld an diesem vorzeitigen Entschweben sie, wie fassungslos müssen erst ihre Genossen am Fuße des Berges den besessenen Knaben, seinen Träger und das um ihn bemühte Volk betrachten. Sie können wohl dem in Qualen zuckenden Kinde, dem in tieferer Qual erstarrten Vater zusprechen, tröstend nach oben weisen, versuchen, aus der Heiligen Schrift die Formel zu holen, mit der man beschwört, wohl dringt durch die nächsten Jünger die Stimme von oben: dies ist mein geliebtester Sohn, den höret! aber er steigt nicht mehr nieder zum verkehrten Geschlecht, nimmt nicht den Knaben bei der Hand und richtet ihn auf, stellt nicht mehr unter die Zwölfe ein Kind, das er in seine Arme schlösse sprechend: wer eines dieser

Kinder in meinem Namen aufnimmt, nimmt nicht mich auf sondern den, der mich gesandt hat. Der Heiland kehrt nicht wieder und die Qual wird bleiben.

Vasari nennt eine noch zu erwähnende Gestalt die Hauptfigur des Bildes: es ist das Weib, jenes römische Weib, das zwischen der Apostelschar und der Gruppe des Besessenen den halb entblößten Rücken uns zugewendet kniet und mit der doppelten Gebärde der Klägerin auf den Knaben weisend, die Apostel der Ohnmacht zu zeihen scheint. In ihrer königlichen Haltung an die Frau gemahnend, welche im rechten Flügel der »Heilung« neben Michelangelo steht, ist sie als einzig festes Wesen auf die zwischen den geschiedenen Lagern des unteren Reiches wie aufgeklaffte Erde hingesetzt, und noch ist man nicht gewiß, ob sie, die klagt und Rechenschaft fordern mag, nicht gleichzeitig Hüterin sei der Frevelkräfte dieser Erde. Während man sich in neuerer Zeit mehr beschäftigt hat mit dem kunstmäßig bedenklichen Doppelgesicht des Bildes, das bis ins Technische hinein zwiespältig erscheine, indem das obere Reich wie mit Licht, das untere mit Ruß gemalt sei, hat erst Nietzsche wieder (Geburt der Tragödie) den Sinn erfahren, der zu solcher Gestaltung zwang. Er sah die obere Schönheitswelt und ihren Untergrund »die schreckliche Weisheit des Silen« und begriff ihre gegenseitige Notwendigkeit. Daß hier letzten Endes jede wirkende Kraft bejaht wird und die Wirkung des Geschaffenen erst anheben kann nach dem Tode des Erregers, rückt dieses Werk aus dem Bezirk persönlicher Bekenntnisse in den Bereich der wenigen abendländischen Sinnbilder. Die titanischen Mächte der Natur haben hier noch einmal zu einem Kindermord geführt, sei es aus Einsamkeit sei es aus Übermaß des Lebens. »Jene ganze Philosophie des Waldgottes . . an der die schwermütigen Etrurier zugrunde gegangen sind«, hat ein neues weithin sichtbares Opfer gefordert. Um diesen Preis nur hat »der ewige Trieb vereint der ewigen Qual« gestillt werden können und übergeführt ins lebenspendende Werk.

Am 6. April 1520 vollendete — am Abend des Karfreitag an dem er geboren — Raffael siebenunddreißig Jahre alt den Kreislauf seines Lebens. Briefe nach Mantua und Venedig gerichtet

wissen zu erzählen, daß der vatikanische Palast, dort wo Raffaels Loggien liegen, in jener Nacht einzustürzen drohte, so daß Papst Leo in einen andern Flügel flüchten mußte. Ein Sonnett des Dichters Tebaldeo an den von Rom abwesenden Castiglione läßt Raffael mit dem nämlichen Hinweis auf einen drohenden Einsturz des Vatikans im dreiunddreißigsten Jahre gestorben sein »am letzten Tag der Malerei«. Dies mag sich zusammenreimen mit Vasaris Bemerkung, Raffael hätte nach der Vollendung jenes entschwebenden Christ keinen Pinsel mehr angerührt, da der Tod ihn antrat. Von den letzten Stunden hören wir nur, daß Raffael die Frau, die Mitbewohnerin in seinem Palaste war, das Haus verlassen hieß und wie Sokrates mit seinen nächsten Schülern allein blieb. Papst Leo habe bei der Nachricht vom Tode bitterlich geweint, römischer Überlieferung nach auch ausgerufen: Ora pro nobis, was einer Seligsprechung gleich käme. Am Ostermorgen konnte das römische Volk hinter dem Haupte des Aufgebahrten das Bild der Verklärung ragen sehen. Vasari weiß noch ein Menschenalter später von der Erschütterung zu sagen, verursacht durch diesen doppelten Anblick. Eine der zähesten römischen Überlieferungen, ebenso zäh von der Wissenschaft bekämpft, doch bestätigt durch Eintragungen im Kirchenbuch von Santa Maria ad Martyres, dem Pantheon, wo Raffael nach seinem Willen bestattet wurde, lautet dahin: Papst Leo habe angeordnet, daß die Transfiguration im Trauerzug vom Borgo zur Rotonda dem Sarge vorangetragen werde. Dies heute zu bestreiten oder zu beteuern, ist unnütz und ohne Einfluß auf den Nachruhm, so wenig Gewicht auf die Tatsache zu legen ist, daß die Könige des geeinigten Italien in demselben Rundtempel beigesetzt zu werden wünschten, in dessen einer Nische, an Stelle der antiken Gottheit als erstes Grabmal Raffaels Grabmal steht.

Zwei der Trauerbriefe aus jenen Tagen berichten übereinstimmend am Schlusse, Michelangelo läge krank in Florenz. Michelangelo vollendet in demselben Monat die von drei Römern für Santa Maria sopra Minerva schon 1514 bestellte Statue des Auferstandenen Christ, deren erste Fassung 1516 unvollendet blieb und verschollen ist. Vor dem Pfeiler zur linken des Hauptaltars ist der Christus im Herbst 1521 endgültig aufgestellt worden. Das

Kreuz, das diese nackte Standfigur umfaßt, macht deutlicher, wie schwer es hielt, diese der Malerei zugänglicheren Formen dem spröden Stein zu entlocken. Die Beter, die seit vierhundert Jahren in der Kirche der Dominikaner, wo Angelico und wo Raffaels Freund Bembo begraben liegen, hinknien vor diesem weich schwellenden Leib und angesichts des schwermütig geneigten Hauptes mit der reichen Lockenpracht die angeflehten Füße küssen, sind von derselben Art wie jene, deren Drängen die Römer zu verdanken hatten, daß die Transfiguration nicht, wie vorgesehen, nach Frankreich kam, sondern 1523 als Hochaltarbild von S. Pietro in Montorio aufgestellt wurde. Von dort herab muß das Bild eine ähnliche Wirkung getan haben, wie Melozzos Segnender Christ aus der Höhe der Apsis von SS. Apostoli.

Die Transfiguration hat als letztes Glied einer Bilderfolge durch ganz Italien auch in dem Sinne gewirkt, in dem noch am Ende des Jahrhunderts Lomazzo Raffael zu preisen weiß: »Er hatte eine besondere Gabe und Begnadung, in den Gesichtern die Lieblichkeit, das Heitere, Leichte auszudrücken und die Anmut, die der Jugend gehört, und in ihr die wahren Ideen auszudrücken derart, daß er nicht als ein Halbgott, sondern als ein Gott der Kunst zu seiner Zeit gehalten wurde wegen der Schönheit auch und des Adels seines Gesichtes, das jenem glich, welches alle ausgezeichneten Maler an unserem Herrn darbildeten« (Idee des Tempels der Malerei). Ob der junge Correggio in jener Zeit seinen Erlöser auf dem Regenbogen malt, ob in dem anonymen Bild zu Parma, den Fünf Heiligen, der Santo dei Santi — der Heiligste der Fünf — umringt von seinen Frommen und von den erdkräftigen Verkündern mit dem Dornengeflecht ums Haupt die Wundmale zeigt, ob in der »Auferstehung« zu Berlin die Heiligen Leonardo und Lucia ins Knie gezwungen werden vor dem Glanz und Wehen des emporschwebenden Erlösers: immer ist es sein Bild, ist es der Christ der Transfiguration, der durch die Figuren strahlt.

Nach der Pest von 1523 setzen Raffaels Schüler noch einmal an, um den letzten Raum, die Stanze mit den Konstantinsfresken, zu vollenden. Hierzu sei nur erwähnt, daß sich die Herrschaft Giulio Romanos nun deutlicher ausprägt, ihr deutlichstes Zeichen:

Giulio, der sich die Krone aufgesetzt hat, vor einer Säule in der »Taufe Konstantins«. Der Raub des schönen Schülers Perino aus Florenz, den Vasari am Rande der stärkeren Zeit so ausführlich erzählt, hat dann über vielerlei Zwischenstufen hinweg zu seiner Verherrlichung als Konstantin geführt, reite er in der Schlacht oder stehe er auf hohem Postament, den Helfer hinter sich, im Anschauen des Kreuzes. Das Ende der Stanzen ist der Gewölbespiegel dieser letzten Stanze, von einem Piomboschüler gemalt. Da sieht man in einem Saal mit leeren Nischen aufgerichtet auf dem Piedestal das Kruzifix vor einem Tonnengewölbe, durch welches ein Durchblick gestattet ist auf Bramantes Rundtempelchen von S. Pietro in Montorio, flankiert von zwei Obelisken. Vorn aber, auf dem kostbaren bunten Fliesenboden liegt zertrümmert das Standbild des Hermes, des Götterboten.

Über einer Kopie der Transfiguration sind 1524 Raffaels Erben, Penni und Giulio, uneins geworden und haben sich getrennt. Giulio, in Rom gefährdet als Entwerfer der von Marc Anton gestochenen, berüchtigten »Stellungen der Götter«, Aretins Phantasie in der Erfindung aller römischen Formen der Umschlingung in den Schatten stellend, folgt einem Ruf nach Mantua, wo er als Hofmaler und Architekt des jungen Markgrafen Federigo wie vormals in Rom der Erste sein konnte. Penni liefert das Bild, das Papst Clemens für Frankreich bestellt hatte, nicht ab, sondern schifft sich mit ihm nach Ischia und weiter nach Neapel ein, wo er vier Jahre darauf sein Leben beschließt. Die zweite Transfiguration gelangt dort in die Kirche S. Spirito degli Incurabili.

Michelangelo hatte seit dem Verlassen Roms, 1516 bis zu der Zeit, da er die Christusstatue vollendete, ein ruheloses Leben in den Marmorbrüchen der lunischen Alpen geführt. Außer dem Entwurf für die Lorenzofassade hat er in diesen Jahren so gut wie nichts vollendet. Nach Raffaels Tod setzen die Pläne und Besprechungen mit dem nachmaligen Papst Clemens ein, auf die Gestaltung der mediceischen Grabkapelle hinzielend. Ein Koloß, den Michelangelo an der Ecke des Medici-Palastes aufführen sollte,

kommt ebensowenig zustande wie die geplante Riesengruppe von Herakles und Cacus. Doch ist bis 1524 der Baukörper geschaffen, in dem die Wandgräber Lorenzos und Giulianos aufzurichten waren.

Die Vorarbeit zu dem einzigen Denkmal, das seiner Bildnerkraft würdig, wenn auch unvollendet, kein verstümmelter Torso geblieben ist, leistet Michelangelo in Einzelfiguren, die nicht für dieses Medici-Denkmal bestimmt sind sondern für das Julius-Grab. Es sind die schon früher erwähnten vier Gefangenen, die in immer neuer Abwandlung von Leibern, die sich aus dem rohen Stein nicht lösen können, jeder für sich die ganze Last der Erde zu tragen scheinen. Als weitere Vorarbeit hat die Gruppe des Siegs (heut in der Florentiner Akademie) zu gelten, in welcher gezeigt wird, was einem nur in der Wucht seines Schaffensdranges starken, für die Einsamkeit gebornen Manne droht, wenn er sich aus seiner gesollten Einzelkeit hinausbegibt und seine Seele verschenkt an einen Jüngeren, der bald sein Sieger wird und sorglos grausam die Gewalt seiner jungen Glieder dem geduckten Älteren auferlegt, indess sein Auge schon nach neuen Kämpfen verwandter Art, nach neuen sicheren Siegen Ausschau hält. Es ist zum Verständnis des Folgenden unerläßlich zu erwähnen, daß dieses Werk, in der Zeit der Trennung von Penni und Giulio entstanden, bis auf die feinsten Züge des Antlitzes, aber nicht weniger untrüglich in den Gesamtverhältnissen, Vorgänge innerhalb der Raffaelschule verdichtet, die bedenkenlose Stecher in mehr als einer Szene zum Gegenstand der Darstellung gemacht hatten. Auch eine Zeichnung der Casa Buonarotti erweist die Richtung, in der sich hier Michelangelos bildnerischer Trieb betätigt, den es reizen mochte, als Gegenstück zu seinem Marmordavid ein Bild des schimpflichen Sieges zu schaffen. Er hat nicht hindern können, daß die Gruppe eines späteren Künstlers, aufgestellt im Hof des Signoren-Palastes seiner Vaterstadt, dem Besiegten die Züge Michelangelos verlieh.

All das schweigt angesichts der Herzogsgräber der Kapelle. Für Michelangelo bedeutet die Arbeit an diesen Gräbern die Aussöhnung mit dem Geist der Schule dessen, der nun nicht mehr wie früher in Florenz und dann Jahre hindurch in Rom seinen

Weg kreuzte. Wenn Lomazzos Erzählung jenes römischen Zusammentreffens einen Kern von Wahrheit enthält, so müssen Begegnungen solcher Art Michelangelo wohl haften geblieben sein, denn die Spannung, die in jener Rede und Widerrede liegt: Du kommst daher, umringt wie der Anführer der Häscher — Du allein wie der Henker! konnte hier nicht anders gelöst werden als durch einen Widerruf der edelsten Art, und ein solcher ist, freilich erst im Jahrzehnt nach Raffaels Tod, vollbracht in Michelangelos Herzogsgräbern. Michelangelo ist durch solchen Widerruf und durch die echte Bemühung um Schüler, die damit zusammengeht und das Werk in nie geahnter Weise hat fördern helfen, der Sehende geworden, frei und bereit zum Leben in einer Gemeinschaft.

Es war wiederholt davon die Rede, daß Fürsten, die in jugendlichem Alter verherrlicht werden sollten, zu Raffaels Zeit nicht anders gebildet wurden als ihm gleich. Der nicht wie ein Maler sondern wie ein Fürst die letzten Jahre lebte (Vasari), mußte das Herrscherbild bestimmen jenes im Jahre vor Raffael verstorbenen Lorenzo, den sein Oheim Papst Leo in willkürlicher Weise zum Herzog von Urbino gemacht hatte. Der Usurpator, dem Machiavell sein Buch vom Fürsten gewidmet hat, sollte gezeigt werden. Der echte Herzog indessen war kein anderer als Raffael von Urbino, des letzten Montefeltro treuester Diener. Sein Bild ist fern von dem römischen Prunk des Giuliano, seines Gegenüber, keine Waffe kein Marschallstab ist in seinen Händen, überraschend nur auf dem sinnend geneigten Haupt, den Finger sinnend an der Lippe, der streitbare Helm mit Busch und Löwenkopf. Wieder wie einst im »Traum des Ritters« fragt man sich, welcher besonderen Art dieser Jüngling, wenn er ein Krieger sein soll, angehöre, und man fragt mit Recht, denn hätten wir nicht zwischen ihm und jenem den sanften Krieger zu höchst im »Sturz der Verdammten« der Kapelle zu Orvieto, seinen Bruder im »Antichrist« und den 1518 erneuerten Schützen im »Sebastian« von Panicale, wir würden nicht so gewiß sein, daß es diese Form des Kämpfers in jener Zeit gegeben habe. In der Tat: es ist ein anderer Herakles als der spätantike muskelgewaltige Gladiator, der stöhnend von seinen Ar-

beiten ausruht. Und es ist ein anderer Herzog als der dreihundert Jahre vor Raffael zu Jesi, einer Stadt der Marken zwischen Loreto und Urbino, aus deutschem Stamm doch von italischer Mutter geborene Friedrich. Was dieser seit den römischen Cäsaren größte Fürst an seine Geburtsstadt geschrieben hat, konnte dennoch auf eine gewisse Weise auch für Raffael und seine nahe Geburtsstadt gelten, wenn auch dem Schicksal Raffaels gemäß nicht so sehr von ihm selbst, als von seinen Verkündigern aus gesagt: »Nach dem Zuge der Natur führt es und hält es uns, Jesi, die edle Stadt der Marken, unserer Herkunft erlauchten Anbeginn, wo unsere göttliche Mutter uns zum Lichte brachte, wo unsere Wiege glänzte, mit innerster Liebe zu umfassen, auf daß unserem Gedächtnis nicht entschwinden könne seine Stätte, und unser Bethlehem, Land und Ursprung des Cäsars, unserer Brust um so tiefer eingewurzelt bleibe. Und so bist du, Bethlehem, Stadt der Marken, nicht die kleinste unter den Fürsten unseres Geschlechtes: denn aus dir ist der Herzog gekommen, der Fürst des römischen Reiches, der über dein Volk herrsche, der es schirme und nicht gestatte, daß es länger fremden Händen untertan sei . .«

Viel von dem letzten Raffael, wie wir ihn durch Viti und Marc Anton genauer kennen, ist in dem Herzogsbilde der Medici-Kapelle: das Verschwiegene hier im plastischen Bildnis nicht gegeben durch eine weitgehende Vermantelung, mehr durch den von der Hand bedeckten Mund, durch die Überschattung der Augen, durch das Schatzkästchen mit der dämonischen Maske, das verschlossen gehalten wird, indem der linke Arm sich darauf stützt. Doch ist das Haupt nicht trübe unterm wuchtenden Helm, Schwermut der Jugend ist in ihm und vom Geheimnis des Frühvollendeten, der weiß, daß er für sein Denkbild bluten muß. Michelangelo hat dem italischen Genius gemäß, der das geheimste Leben ins Grabmal bannt, in diesem das große plastische Bildnis geschaffen, an dem er seit dem Sterbenden Sklaven arbeitete. Viel spricht dafür, daß er in dieser Zeit ein letztes Mal versucht hat, auf antike Weise den raffaelischen Rhythmus in einer Standfigur zu fassen. Der David des Bargello, der früher Apollo hieß, scheint diese Bemühung anzuzeigen. Wir sehen darin recht eigentlich eine raffae-

lische Erneuerung der früheren Davidgestalt Michelangelos. Wie aber vollzieht sich die Herrschaft des Pensieroso, des sinnenden Herzogs, in der Kapelle? Sind die vor seinen Füßen auf den Voluten des Sarkophags Gelagerten seine Geschöpfe? Man hat die reife Frau, die schmerzlich zu erwachen scheint, Aurora genannt, die Morgenröte eines neuen Tages — den älteren Mann, der von der Arbeit müde hingesunken, vor sich fast in sich schaut, den Abend. Michelangelo selbst ist auf diese Deutungen scheinbar eingegangen, hat sich aber stets verrätselt, wenn man näher dringen wollte. Wir werden ihm hierin zu folgen haben und bescheiden uns in der Gewißheit, daß von der Sibylle des Cambio bis zu dieser Morgenröte eine durchgehende Reihe führt von frommen Frauen, die das Geheimnis ihres Blühens selbst dann an der Stirne tragen, wenn das Antlitz dessen, der sie blühen macht, verschattet ist. Ebenso geht von jenem Adam der Prozessionsfahne von Città di Castello eine Reihe bis zu dem frommen Werker des Lorenzo-Grabes, den noch Vasari glücklich nennt, weil er seine Fähigkeiten voll in den Dienst des Höhern hat stellen dürfen. Nichts von allen tieferen und tiefsinnigeren Auslegungen geht über dieser Grundhaltung verloren. Verloren geht nur, wie schon bei der Plastik der Griechen, die Vorstellung von »Idealgestalten« zugunsten des Wissens, daß hier die Verewigung von Lebensvorgängen beschlossen liege — nicht innerhalb der Menschheit als Gesamt, sondern in dem engen Bezirk eines Menschenkreises.

Nicht anders steht es mit dem Herzog der Gegenseite und seinen Geschöpfen. Der letzte Giuliano sollte gefeiert werden, Bruder des Papstes Leo, Generalkapitän der Kirche und von Gnaden des Königs von Frankreich Herzog von Nemours. Statt des 1516 Verstorbenen — namentlich bekannt als der Frauenlob vom dritten Buch des Cortegiano, das in der letzten römischen Zeit des Herzogs entstanden ist — sehen wir »den jungen Römer voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit« mit dem Marschallstabe, den er schon als Reiter im Heliodor schwingt, im Gesicht das fraglos Römische, dessengleichen Michelangelo bereits im frühen Cupido beschäftigt hatte, in der Haltung gemahnend an den heiligen, gewaltigen Fürsten, den Moses von S. Pietro in Montorio, und wahrlich: ein Mündel des

großen Julius. Seine Herrschaft verkörpern die Gestalten, die man den Tag und die Nacht nennt, die Nacht wie erschöpft von vielen Geburten, doch im schlafenden Haupt von der unzerstörbaren Jugend ihres Fröners — der Tag ein Werker wie jener drüben am Lorenzo-Grabmal, zu dessen Fürsten er, schwer gelagert, über die mächtige Schulter hinweg emporschaut. Er stöhnt in den Fesseln, die ihm der Sieger droben auferlegt, doch unter seinem Joche im glühenden römischen Mittag muß er stöhnend Meisterwerke schaffen. Tag und Nacht sind einander fast feindlich abgekehrt, ihre Glieder, die drüben gelöst erscheinen im liebenden Zueinander, wie unter unsichtbarem Drucke zusammengepreßt. Der stärkste Zauber aber waltet — wie um die beiden »Sonnen« der Disputa — hier über den Herzögen, wo der eine ohne den andern nicht wäre, weil jeder ein Teil vom andern ist.

Nachdem Michelangelo im Jahrzehnt nach Raffaels Tod in seiner Heimatstadt den Raum der Schule auf solche Weise erneuert hat, erfährt er in seinem Leben die eigentümliche Erneuerung der beiden immer wieder vor ihm aufsteigenden Gestalten. 1530 kommt aus dem urbinatischen Heimatort Bramantes ein Knabe zu ihm nach Florenz, Francesco, den er sich aufzieht und der durch fünfundzwanzig Jahre sein Diener und sein Freund bleibt bis zu seinem Ende, das von Michelangelo beklagt wird, als gelte es zu trauern um die frühe Auffahrt des Kostbarsten, was an Menschenwesen für ihn auf Erden lebte. Dieser Freund und Diener wurde von Michelangelo kurzweg Urbino genannt, dessen Bruder Giovanfrancesco nannte er Fattorino. Folger des römischen Giulio wird der Römer Tommaso Cavalieri, den Michelangelo auf einer Reise nach Rom dort kennen lernt: durch diese Begegnung fühlt er sich mit bewogen, seine Übersiedelung von Florenz nach Rom zu betreiben.

Weder konnte Cavalieri den ersten Römer im Bilde ganz ersetzen, noch hat der treue Urbino, welcher Michelangelo in den ersten Jahren des Zusammenseins fast vermocht hatte sich in Raffaels Stadt niederzulassen, die Gestalt des Urbinaten ersetzen können. Auch Vittoria Colonna, die Witwe des Pescara, durch ihre Sonnette auf den Tod des Helden Michelangelo nahege-

rückt, konnte nicht anders die Leere füllen als durch eine von Michelangelo unter ihrem Einfluß befolgte Wendung ins Übersinnliche. Die Überglieder des Jüngsten Gerichts tun unzweideutig kund, daß das Maß des edlen Leibes im Schönsten seiner Bildung zu der Zeit der Sixtina, auch für Michelangelo bestimmt wurde durch Raffaels Gestalt, gelte es nun den im Schlaf erblühenden, den im Traumreich zeugenden Leib des Adam in der Erschaffung des Weibes, gelte es den wachen, prunkenden Körper des andern, des römischen Adam in dem Bilde, wo Gottvater, den Bewegerengel im Arm, seine Hand berühren will, indeß das Auge des Engels im Auge des Jünglings Leben zündet. Diese beiden Grundgestalten der Formung, wiederkehrend in dem Kranzhalter zwischen Jesaias und Sintflut und in dem Römerjüngling über dem Haupt des Jeremias, ließen sich nicht beliebig vermehren, um so weniger als der zweite römische Leib durch seine Schwere und Unbeweglichkeit nur in drohender Wallung zum Sprechen zu bringen war. Cavalieris Aussehen, nicht mehr in Michelangelos Karton erhalten, wohl aber in seiner Brutusbüste und in einem prachtvollen Bildnis Piombos (Sammlung Benson, London), bekundete zwar die republikanische Würde des römischen Nobile, doch zu der Majestät eines Weltenrichters fehlte ihm die Beseelung. Vasari, der die weiche Fülle in den Gestalten der Sixtina bei Michelangelo kaum fassen kann, erstarrt angesichts des Weltgerichts vor den Mühen, die es birgt, und findet, der Dämon dieser Zeichenkunst lege alle in Fesseln, welche die Kunst zu verstehen meinen. Die Gestalten des Weltenrichters und der an ihn sich drängenden Maria kehren sonderbar wieder in der Heiligen Familie nach Michelangelo (Casa Buonarotti). Hier zeigt sich, daß das Verhältnis, wie es sich zwischen Cavalieri, Vittoria Colonna und Michelangelo entwickelt hatte, den Lebensboden nicht bilden konnte, auf dem erwächst, was andern zum Leben hilft. Erschütternder noch wird dies in Michelangelos letzten Fresken in der Paolina offenbar, zugleich nehmen Eindrücke aus der stärksten römischen Zeit überhand. Hinter dem ans Kreuz genagelten Petrus, dessen Haltung und Züge dem Julius auf dem Sarkophag von S. Pietro in Vincoli entsprechen, steht, eine gewaltsame Beschwörung aus der

Zeit der »Heilung«, Michelangelo den römischen Freund umfangend, der von ihm abgewandt ein anderes Schauspiel vorzuziehen scheint: er ist gebannt durch den Anblick des Anführers der römischen Reiterei. Die Unmöglichkeit, ähnlich dem Fattore in der »Heilung«, den Verein von Herrn und Helfer mit Cavalieri erneuern zu können, zwingt Michelangelo auf demselben Wandbild zu einer zweiten, nicht minder echten Verdichtung seiner selbst: der Mann, der vorn in der rechten Ecke, die eigenen Arme umklammernd die Kapuze tief in der Stirn, dem Geschehen abgewandt gramvoll zur Erde als wie in einen Spiegel niederblickt, bezeichnet die innerste Verfassung. Und in der »Bekehrung Pauli« gegenüber wird hinterm niedergestürzten Greis als seinem Erdendrang der Nächste die Gestalt des ersten Römers noch einmal beschworen, in Lüften aber erscheint als Christus nicht mehr der Weltenrichter der Sixtina, sondern der Christ aus der Zeit der Teppiche und der Verklärung.

Besiegelt wird diese letzte Haltung Michelangelos zehn Jahre später in seiner Pietà, die er sich als Grabmal vergebens gewünscht hat. Im Todesjahr Urbinos scheint sie so weit getrieben zu sein, wie sie uns unter der dunklen Kuppel des Domes zu Florenz, dort wo der junge Giuliano Medici ermordet wurde, heute anblickt. Wie in der frühen Heiligen Familie, dem Rundbild für Angelo Doni, überhöht die Gruppe der alte Mann, dort Josef, hier der heimliche Jünger Nikodemus, ein Bild unvergänglicher Trauer. Etwas von der Haltung der Propheten, die nach dem Gotte rufen und den Jüngling nicht sehen, der an ihnen vorübergehend sich sehnt, ihr Sohn und Erbe zu werden, etwas von jenen Propheten des Alten Bundes und jenen verlangenden Jünglingen der Sixtina, die ihnen verborgen dennoch um sie sind als Forderung wie als Verheißung, die Decke als Kunstwerk sprengend, weil sie nur Bilder der Sehnsucht und keiner neuen Einung werden konnten: etwas von jener frühen Trauer des Starken, der nicht zum Schönen gefunden, der ihn hat zerstören helfen und ihm nun nachzittert, ist in dieser bildnerischen Gruppe. Der Edelste ist noch im Antlitz und im Leibe schön, doch sind die Arme und Beine schon gezerrt, das Knie steht grausam tot heraus. Maria empfängt den

Holden in ihrem Schoß, sie saugt sich an seinem Haupte fest. Drüben Magdalena, kniend doch abseits, zum Beschauer gekehrt, in Haltung und Ausdruck der Magdalena des Cäcilienbildes gleichend, kleiner gebildet: die einzig ausgeführte Figur. Nikodemus, mit der Rechten den noch unzerstörten Arm Christi fassend, die Linke schützend auf Mariens Schulter, billigt groß und einsam die Rückkehr des Retters in den mütterlichen Schoß, sein Wiedereingehen in die Erde, der er entstammt. Der Starke, der nicht sterben kann, begreift, mehr gramvoll als duldend, über den Schönen gebeugt das Mütterliche. Das ewig Weibliche, das sich noch einen Schmuck macht aus dem fallenden Arm des Christ, scheucht er nicht, er muß ihr Werk geschehen lassen, da er den nicht stützte, der es aufzulösen kam. Der mit dreiundzwanzig Jahren in seinem ersten römischen Standbild, dem Bacchus, einen Bruder spürte und sein Leben hindurch ringt, dies Brüderliche Gestalt werden zu lassen, bricht in der Mitte seines Lebens in diesem Ringen: der Sterbende Sklave ist dieser sterbende Bruder, auferstehend im Christus sopra Minerva. Am Ende seines Lebens läßt er seinen Lebenstraum zurücksinken, auch in den Schoß der Mutterkirche, die nun unter steiler Kuppel, den Rücken gegen das Sakrament gekehrt, die Trauergruppe zerfallender Menschheit birgt. Ihre Rückführung zu den Ursprüngen hat noch in jüngster Zeit ein Bildhauer erfahren. »Ich entsinne mich, wie ich im Dom zu Florenz mit tiefer Bewegung Michelangelos Pietà betrachtete. Dies Meisterwerk, das gewöhnlich im Schatten ist, war in jenem Augenblick von einem hohen silbernen Leuchter erhellt. Und ein junger Chorknabe, vollendet schön, dem Leuchter von ebengleicher Größe sich nähernd, zog ihn zu seinem Munde nieder und blies seine Flamme aus. Da sah ich das wundervolle Bildwerk nicht mehr. Und jenes Kind erschien mir als der Genius des Todes, welcher das Leben löscht. Ich habe dieses lebendige Bild, mir teuer, in meinem Herzen aufbewahrt« (Rodin zu Gsell, im Anschauen der »Sklaven« des Louvre).

Wie Michelangelos letzte Tätigkeit sich nicht beschränkt auf die Abwandlung der Pietà, deren späteste das Thema noch trostlos eindeutiger — im wieder Zur-Erde-Werden des Leibes, dem Grund-

gefühl aller Plastik seitdem — faßte, sondern nach des Bramanteschülers Antonio da San Gallo Tode die letzten zwanzig Jahre der treuen Verwaltung von Bramantes Erbe widmet, »dem klaren und reinen, hellen und ringsum freien Plan« des ersten Entwerfers folgend, so endet im andern Lager die Wirkung nicht mit Tod und Trennung. Das Schicksal hat bestimmt, daß ein Fresko »Der sterbende Raffael«, als Entwurf erhalten in einer Zeichnung Domenico Fiorentinos, unausgeführt blieb. Es hätte, gewiß gegen den Sinn und Geist Raffaels selbst, zu einer Anklage werden müssen, nicht gegen Michelangelo, den vordern Träger der vor Raffaels Palast niedergestellten Bahre mit dem wie in Schlaf gesunkenen Leib, aber gegen den andern Träger, den Lieblingsschüler, der auf zerstörerische Weise die Stärksten mit sich reißend, Folger war und Fürst des Endes dieser Zeit. Wie der leonardische Greis zur rechten, so beugt er sich ungläubig wenn auch erschrocken zu dem Toten, auf ihn aber weist zwischen den beiden großen Florentinern der größere Ahnherr Dante mit strenger Richtergebärde. Vorn trauern Kind und Kreatur. Auch die letzten apokalyptischen Äußerungen des Stecherwerks blieben Schattenbilder: die Pest, der Hexenzug der Betörten in den Sumpf, Raffaels Traum vom Brande des Tempels, wo auf der Insel außer den beiden blühenden Weibern nur Nager und Gewürm zurückbleiben.

Raffael ersteht in jugendlicher Schöne: in Bildern Garofalos das Volk unterweisend, in Bildern Palmas, Bordones und der Veroneser alle Stufen des Giorgionebildes verdrängend. Er wird bei den Lombarden zum jugendlichen Gotte, der unter die Menschen tritt, der Bolognese Passarotti läßt ihn in Michelangelos anatomischen Lehrsaal treten, den Frevel am Lebendigen verkündend. Ein späterer Niederländer zeigt ihn, den Jüngling der Disputa, wie ihm zwei Knaben den Lorbeer überm Haupte halten, und alles dies sind nur die äußeren Zeichen des Vorgangs, daß das siegreiche Bild des Jugendlichen sich trotz des römischen Endes behauptet.

Die Freunde, die sein Andenken dichterisch verherrlicht haben, dürfen ihr Teil an diesem Sieg beanspruchen. Castiglione, der ihn zum heilenden Halbgott macht mit dem Tode büßend, daß er, wie jener den keuschen Hippolytos, das alte Rom in seiner Herr-

lichkeit ins Leben zurück hat rufen wollen. Bembo aber darf ihm die Tafel setzen im Pantheon, würdig des Ortes und des Wesens das dort die letzte Ruhe fand:

Der hier ist Raffael! Wie einst dem Freund zu erliegen
Schaudert die Mutter des Alls, tot mit dem Toten zu sein.

Zur Zeit des Auseinandergehens von Penni und Giulio — kurz nach der Pest und wenige Jahre vor der Plünderung Roms — hält ein Stich Agostino Venezianos den Sinn des Verses im Bilde fest. Es ist die Gruppe des Pythagoras aus der »Schule von Athen«. Auf den durchwandelnden Jüngling hinter ihr zeigt nicht mehr der jugendlich Behelmte, sondern ein rauher Barbarenkrieger, als wäre er der Einzige, der diese Gegenwart noch sehen kann. Der Jüngling aber steht vor den Säulen einer Vorhalle, die der Vorhalle des Pantheon nachgebildet ist und an die sich der rohe Ziegelbau des Rundtempels anschließt. Am Fuß der Säule steht: RAPHAEL. URB. INVENTOR. Auf der Tafel des Pythagoras: »Gebenedeiet bist du unter den Weibern und gebenedeiet ist die Frucht deines Leibes« und in seinem Buche der Anfang jener andern Lukasstelle: »Und es begab sich, da er solches redete, erhub ein Weib im Volk die Stimme und sprach zu ihm: Selig ist der Leib, der dich getragen hat, und die Brüste, die du gesogen hast«. Zuletzt das *Χαῖρε*, der Gruß des Engels und der Gruß der Griechen, wie das Vorangehende in ihrer Sprache geschrieben. Die Art der Huldigung vor dem Pantheon mahnt an die Huldigung des Narren vor dem Jüngling Franziskus, der zu Assisi an dem Concordiatempel vorüberwandelt.

Zehn Jahre nach Raffaels Tod entsteigt dem Boden der Marken zu Pesaro das Bronzebild des griechischen Knaben, den man den Idolino nennt, von welchem Bembos Sockelinschrift meldet: er wäre, sobald es geschehen durfte, hierher gekommen, Delphi und den Bruder verlassend.

INHALT

I. RAFFAELS KINDHEIT 7

II. DER KNABE 16

III. DER JUGENDLICHE MEISTER 24

IV. DIE UMBRISCHEN BILDERKREISE . . 35

V. RAFFAEL IN FLORENZ 56

VI. DER WEG DES JUGENDBILDES. . . . 90

VII. RAFFAEL UND JULIUS 101

VIII. DAS RAFFAELBILD IN ROM 145

IX. DAS ENDE 165

BEI GEORG BONDI IN BERLIN SIND ERSCHIENEN:

WERKE DER DICHTUNG
AUS DEM KREISE DER BLÄTTER FÜR DIE KUNST

STEFAN GEORGE

DICHTUNGEN: HYMNEN, PILGERFAHRTEN, ALGABAL * DIE BÜCHER DER HIRTEN UND PREISGEDICHTE DER SAGEN UND SÄNGE UND DER HÄNGENDEN GÄRTEN * DAS JAHR DER SEELE * DER TEPPICH DES LEBENS UND DIE LIEDER VON TRAUM UND TOD. MIT EINEM VORSPIEL. * DER SIEBENTE RING * DER STERN DES BUNDES * DER KRIEG * DREI GESÄNGE

ÜBERTRAGUNGEN: BAUDELAIRE, DIE BLUMEN DES BÖSEN * DANTE, GÖTTLICHE KOMÖDIE * SHAKESPEARE, SONETTE

KARL WOLFSKEHL

GESAMMELTE DICHTUNGEN

FRIEDRICH WOLTERS

ÜBERTRAGUNGEN: HYMNEN UND LIEDER DER CHRISTLICHEN ZEIT. I. LOBGESÄNGE UND PSALMEN * II. HYMNEN UND SEQUENZEN * III. MINNELIEDER UND SPRÜCHE

BEI GEORG BONDI IN BERLIN SIND ERSCHIENEN:

WERKE DER WISSENSCHAFT
AUS DEM KREISE DER BLÄTTER FÜR DIE KUNST

FRIEDRICH GUNDOLF

GEORGE * GOETHE

SHAKESPEARE UND DER DEUTSCHE GEIST

HEINRICH VON KLEIST

ERNST BERTRAM

NIETZSCHE

BERTHOLD VALLENTIN

NAPOLEON

FRIEDRICH WOLTERS

HERRSCHAFT UND DIENST

BEI GEORG BONDI IN BERLIN IST ERSCHIENEN:

SHAKESPEARE

IN DEUTSCHER SPRACHE

NEUE AUSGABE IN SECHS BÄNDEN

HERAUSGEGEBEN · ZUM TEIL

NEU ÜBERSETZT VON

FRIEDRICH GUNDOLF

ERSTER BAND: Coriolanus — Julius Cäsar — Antonius und Cleopatra — Romeo und Julia — Othello — Der Kaufmann von Venedig

ZWEITER BAND: König Johann — König Richard der Zweite — König Heinrich der Vierte, Erster und Zweiter Teil — König Heinrich der Fünfte — König Heinrich der Sechste, Erster Teil

DRITTER BAND: König Heinrich der Sechste, Zweiter und Dritter Teil — König Richard der Dritte — Verlorne Liebesmüh — Die beiden Veroneser — Die Komödie der Irrungen — Der Widerspenstigen Zähmung

VIERTER BAND: Die lustigen Weiber von Windsor — Viel Lärmen um nichts — Ende gut, alles gut — Wie es euch gefällt — Was ihr wollt — Maß für Maß — Troilus und Cressida

FÜNFTER BAND: Hamlet — Macbeth — König Lear — Ein Sommernachtstraum — Cymbelin — Wintermärchen — Der Sturm

SECHSTER BAND: Timon von Athen — Titus Andronicus — König Heinrich VIII. — Venus und Adonis — Lucretia — Sonette